

Salina

REVISTA DE LLETRES

Núm. 13 - NOVEMBRE 1999



N. Almena / J. Álvarez Barrientos / J.B. Avalu-Arce / R. Aymami / B. Azcona / J. Bento / E. Brogniet
E. Caldera / M. Camarero / F.J. Díez de Revenga / Ch.F. Fraker / C.S. Gala / S. García Castañeda
R. García Mateos / F. González-Rousseaux / R. Guillén / M.I. Jiménez Morales / B. Juárez
D. Kajokas-B. Ciplijauskaitė / Y. Latorre / M. Mantero / G.E. McNeer / E. Miralles / P.M. Muñoz
A.M. Navales / A.S. Pérez-Bustamante / S. Pujol / G. Pulido / M.A. Quesada / R.M. Rilke-D. Mesa
C. Sbarbaro-A. Colinas / R.P. Sebold / M. Sotelo / G. Torres Nebrera / E. Villagrasa / O. Xirinacs

VOZ CON ALCUZA (SOBRE LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA EN LA POESÍA DE DÁMASO ALONSO)¹

Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier

Universidad de Cádiz

A mi padre

I. EL HOMBRE FRENTE AL TIEMPO: GILBERT DURAND Y LOS TRES REGÍMENES DE LA IMAGINACIÓN

No es fácil homenajear a Dámaso Alonso, tan excesivo en méritos, y dado que es imposible abordar aquí todas las dimensiones damasianas, he escogido sólo una, la que el maestro llevó hasta el final más cerca de su corazón: su poesía². Dentro de ésta, sabiamente estudiada por Miguel J. Flys, Andrew P. Debicki, Carlos Bousoño, Luis Felipe Vivanco, Vicente Gaos, Concha Zardoya, Rafael Ferreres, Elias Rivers, Fanny Rubio, Víctor García de la Concha, Pilar Palomo, Javier Díez de Revenga³, y un no muy largo pero sí importante etcétera, me centraré en la dimensión simbólica por varias razones: porque el lenguaje de los símbolos está especialmente abierto a nuevas lecturas; porque sólo a través del estudio de este lenguaje se puede entender una poesía que los críticos damasianos saben eminentemente simbólica; porque, aunque se ha escrito bastante sobre los símbolos de nuestro poeta, estimo que faltan estudios de conjunto que intenten abarcarlos a (casi) todos, ya que ningún símbolo funciona solo; y, en fin, porque hay una tendencia a infravalorar la poesía que habla de Dios como si de antigualla se tratase, actitud que se revela superficial si nos situamos en la perspectiva antropológica del estudio del imaginario humano. Vaya por delante que no hay que confundir, y no confundo, densidad simbólica con calidad estética. Pero como la calidad de la poesía damasiana ha sido analizada con más que suficiente solvencia, esto me permite sobreentenderla para buscar los centros cálidos de un hombre que se llamó Dámaso Alonso. Para hacerlo partiré de las propuestas del crítico francés Gilbert Durand, en especial de su monografía *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*⁴. Dado que Durand no es excesivamente conocido en el ámbito hispánico, resumiré primero brevemente sus ideas para aplicarlas después a Dámaso Alonso.

G. Durand analiza la imaginación humana a partir de una única relación: la que se establece entre el hombre y su vivencia del tiempo, del transcurso temporal que constituye la vida y que se encara siempre con la muerte. En el caso de Dámaso Alonso, como en el de casi todos los poetas, el origen de la creación lo tenemos en la adolescencia, que es el momento en que el niño empieza a dejar de serlo porque adquiere conciencia del devenir temporal y aterriza confuso, confusamente, en la historia. En la semblanza que de su vida y obra hace Dámaso como prólogo de su *Antología de nuestro monstruoso mundo*⁵, cuenta que se aficionó a la poesía durante el bachillerato y que comenzó a escribirla en 1914, cuando salió del colegio. Este impulso inicial, cuyos primeros vestigios historiables datan de 1917, cuando empieza a publicar en la revista escurialense *Nueva Etapa*, culmina en los *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* de 1921. El fervor poético declina luego porque, en palabras del poeta, «las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española»⁶. Las posteriores reapariciones poéticas de Dámaso se relacionarán siempre con la angustia ante la muerte. Así, en 1944 *Oscura noticia e Hijos de la ira* surgieron de una crisis personal extremada por la vivencia de dos guerras. Los dos libros siguientes. *Hombre y Dios* (1955) y *Gozos de la vista* (1981), surgieron juntos de otro miedo: el que sintió el poeta cuando, embarcado rumbo a los Estados Unidos y en medio de un temporal, pensó que iba a morir ahogado. Por último. *Duda y amor sobre el Ser Supremo* (1985) testimonia el temor de un anciano frente a la muerte.

Según Durand, la relación entre el hombre y su noción de la temporalidad se traduce en dos grandes regímenes de la imaginación: el diurno y el nocturno. El *diurno* es el régimen donde se enfrentan de manera antitética y dualista el tiempo aterrador, Cronos, y la actitud de huida hacia la trascendencia, el afán platónico de «huir de aquí»⁷. El *régimen nocturno de la imaginación* se caracteriza por la eufemización de los terrores del tiempo: Cronos y Tánatos se combinan con Eros y gracias a la ambigüedad de Eros se produce la inversión de los valores simbólicos. De la agresividad del régimen diurno en su lucha contra la muerte, la carne, el abismo y la noche se pasa a la valoración de las dulzuras del tiempo, la carne, la muerte, lo profundo, la noche y la figura femenina, transfigurada en símbolo materno. Esta actitud es la que Durand denomina *régimen nocturno místico o antifrástico*, pura inversión del régimen diurno⁸. Pero hay una tercera posibilidad, conciliadora de los extremismos anteriores: la eufemización puede darse en el sentido de una totalización significativa del amor, el devenir y la muerte, que, inserta en una periodicidad, consuela de la fugacidad de la vida y la ineluctabilidad de la muerte. A esto es a lo que Durand denomina *régimen nocturno sintético*. Éste privilegia los aspectos cíclicos de la imaginación e incide en el dominio del tiempo por medio de la repetición. Durand distingue aquí entre las estructuras que apuntan a la repetición del pasado, simbolizadas por el denario, y las estructuras que apuntan hacia el futuro, hacia el mito del progreso, simbolizado por el bastón. La imaginación cíclica, en ambas modalidades, se asocia al tiempo para vencerlo y compone historias, relatos de carácter eminentemente subjetivo a los que se conoce como mitos, los cuales, con su fase trágica y su fase triunfante, son siempre dramáticos porque ponen en juego alternativamente las valoraciones positivas y negativas de las imágenes. Estas estructuras reciben el nombre de sintéticas porque integran en una serie continua todas las demás intenciones, diairéticas y místicas, de lo imaginario, y tienden a efectuar la «coincidentia oppositorum»⁹.

Llegados a este punto, pasemos a analizar la imaginación damasiana. En lo que sigue abordaremos en orden cronológico sus cinco libros y su poema final, prescindiendo (dadas las limitaciones de este trabajo) de los poemas que no se integraron en libros. En principio analizaremos los poemarios estableciendo primero sus diurnidades, luego sus nocturnidades y al fin sus síntesis imaginativas, pero a partir de *Hombre y Dios* procederemos de manera global respetando la estructura externa de los poemarios y destacando los movimientos imaginativos en el orden en que se ofrecen.

II. POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD (1921)

En el primer libro de Dámaso, *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (escrito entre 1918 y 1921, y publicado este último año)¹⁰, percibimos una constelación de símbolos que apunta en principio hacia la diurnidad positiva. En efecto. *La ventana, abierta* nos introduce en un mundo auroral pleno de optimismo que se traduce en imágenes relacionadas preferentemente (aunque no sólo) con la luz celeste, el vuelo ascensional, la purificación del alma que se abre a través de la ventana¹¹ a la luz, y la alegría del descubrimiento de la propia palabra creadora, de la canción que apunta al futuro:

*¿Qué nueva luz, qué clara maravilla
se aposentó en mi alma? En el oscuro
calabozo carnal se hundió la arcilla.
Hay en el cielo azul un vuelo puro*

*de palomas en celo. La semilla
rompió la costra del barbecho duro,
y, bajo el sol, ondula la amarilla
gloria del trigo para el pan futuro.*

Y el alma está en reposo porque es buena.

*Tengo el manso dolor, tengo la pena
del mal que te hice ayer, oh alma mía.*

*¡Pero en el día cierto de mañana,
por el cuadro estival de tu ventana
entrará la canción de la alegría!*

No es este primero un libro especialmente polémico, aunque de vez en cuando se perciban tensiones. Así, la proximidad literal o figurada de la muerte fragua a veces en imágenes nictomorfas, como ya viera Manuel Alvar¹². Lo vemos sobre todo en dos ocasiones. En el poema *Eternidad*:

*Hoy, día puro, me asomé a la muerte.
La vida dormitaba
y el cielo estaba absorto, ensimismado
en tus pupilas, alma.*

*«¡Llega la sombra, llega!», me decían.
Y la sombra pesada
pasó con su balumba atronadora,
como un turbión, como una cosa mala.*

Claro que a continuación se dice que esta sombra «pasó». Luego, en *Crepúsculo*, la noche mortal amenaza no ya al poeta sino a su ciudad¹³. Aparte de estas irrupciones esporádicas de la noche negra y mortal, a veces emergen imágenes de suciedad o turbiedad, que se asocian tanto a la noche como al abismo y cuyo origen o no se especifica o se relaciona con el sexo. Pero es de notar que estas menciones, poco precisas, terminan siempre en colofones donde destaca el poder y la voluntad de lustración. Así en *El propósito*:

*Las sombras de la tarde se llevaban
un caudal de recuerdos.
Las palabras temblaban en los labios
como si hubiesen miedo.*

*De la ventana abierta, el pensamiento
hilaba copos de unas cosas sucias
para un cordón de vida
nuevo
que fuera rojo*

-sí-

que fuera rojo

*y sano
y recio.*

Así también al final de *El derribo*¹⁴, donde explícitamente se mencionan las «vergüenzas» «lamentables» del «sexo viejo». Hay, por otro lado, una serie de composiciones dentro de la sección «Poemas puros» que gira en torno a un motivo común: el del viajero en busca de su alma.

No vamos a desarrollar ahora mismo esto, pero sí nos interesa destacar que en uno de los poemas, *Llegaré en el crepúsculo*, se esboza la disociación de la personalidad en dos identidades: el «Alma», pura, y una «sombra vieja» que va en busca de aquélla. Es un poema que muestra con melancolía (no con angustia) la existencia de un «yo» contaminado de experiencia que va en busca de su «yo» ideal:

*Llegaré en el crepúsculo,
por la escondida senda,
cuando estén a la noche en tu palacio*

las ventanas abiertas.

*Y he de entrar en la noche,
como una sombra vieja,
con la humedad que del jardín regado
hasta tu cuarto ascienda.*

*Hasta tu cuarto, Alma,
mi Alma, que me esperas
con la mano apoyada en la mejilla,
mirando a las estrellas.*

En este punto hemos de recordar algunos extremos biográficos. Dámaso nace y se educa en una familia católica y en un colegio religioso. De su piedad infantil queda constancia en uno de los poemas de *Hombre y Dios* (*Tercer comentario. [Recuerdos del Colegio, 1909]*), donde evoca la pena que le inspiraba la imagen de Dios, fatigado «por la maldad del mundo, por mi propia maldad de niño malo», y recuerda cómo él quería ser un «héroe» misionero. Estas vivencias contrastan luego con las de la primera juventud, de las que tenemos constancia tanto por los versos posteriores del poeta como por el retrato que de Dámaso a la altura de 1917 nos dejó Vicente Aleixandre¹⁵. En síntesis, la adolescencia supuso para Dámaso la iniciación en el sexo mercenario, el alcohol caótico y el pensamiento heterodoxo desde el punto de vista del catolicismo primero. El sentimiento de culpa que aparece en los *Poemas puros...* apunta hacia el sexo, pero domina algo que observó Aleixandre: «una capacidad lustral que no he visto desmentida a través de un vivir». Más adelante Dámaso poetizaría sus vivencias de juventud con un sentimiento feroz de culpa y autodesprecio, pero aquí eso no se ve. También recordaba Aleixandre la contradictoria tendencia de Dámaso a la soledad, tendencia que encajaría, en principio, en lo que Durand denomina diairetismo o «Spaltung»: la tentación de vivir al margen del mundo. Ésta es sólo una de las polaridades entre las que se mueve el joven poeta, y aflora sólo en uno de los poemas (*Fantasía, recógeme...*), que abre la sección más funambulesca del libro («Varios poemas sin importancia»):

*Fantasía, recógeme
y llévame al asilo de incurables.
Yo soy un pobre loco y sólo quiero
un jardín con su tapia de ladrillos
y un rayito de sol.*

Por lo demás, en este primer libro la soledad es vista como algo negativo, una constante damasiana que se acentuará con el tiempo y que aquí aparece, no dramática sino melancólicamente, en *Fiesta popular*: «Las pobres almas tienen hambre y sed. / Pero no pueden / comprenderos, / comprenderse». No se trata, pues, de una actitud de turrieburnismo agresivo o autosuficiente, aunque sí es muy diurno algo que subyace aquí y que luego cobrará fuerza: la percepción de la ininteligibilidad de los seres, la vida y el mundo como algo penoso. Por otra parte, la extrema subjetividad aflora en un solo caso: el de *Gota pequeña, mi dolor*, donde la pena del poeta, gota de agua, contagia todo el mar.

En fin, los sentimientos diurnos de este primer Dámaso propenden al lado benéfico de este régimen (aunque luego se vayan deslizado al maléfico). Esto es lo mismo que observó Aleixandre al evocar sus primeras charlas con Dámaso¹⁶. Y esto explica la impresión que tenía el poeta de este su primer libro¹⁷ de cancioncillas «puras (¡es decir, claras, tersas!)».

Hasta aquí la diurnidad. Ahora bien, el lector damasiano habrá captado inmediatamente, y quizá con perplejidad, lo mucho que de nocturnidad hay en él, pues Dámaso fue a la vez poeta de la angustia existencial y poeta profundamente amoroso (aunque no erótico). No se equivocó Concha

*He aquí la calma del hogar lejano,
el manso río, el otoñal paisaje.*

*(Ay, solitario y lento peregrino,
¡descansa ya!*

*Su mano
borrará de tu traje
la polvorienta huella del camino).*

Pisaba ya el umbral.

Y sonreía.

-Hogar.

Paisaje.

Otoño.

Río manso.-

*Y en el reloj del muro el Sol ponía
la irreparable hora del descanso.*

La quietud y el reposo suelen asociarse a un centro benéfico, hogareño y casi sagrado quietiende hacia el pasado, la infancia y el núcleo femenino. Así lo vemos en *Calle de arrabal*, donde se acumulan detalles concretísimos propios del régimen nocturno²⁰. No sabría decir hasta qué punto esta actitud, que parece congénita, pudo ser reforzada en esta época no ya por el Antonio Machado de *Soledades...* sino por el Unamuno quietista o contemplativo. La valoración de lo pequeño e íntimo, tan característica del régimen nocturno, asoma en los primeros versos de *Cuando murió el poeta*: «Cuando murió el poeta se quedaron/tristes todas las cosas pequeñitas / que él cuidaba».

En los *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* se advierte, en fin, una constelación nocturna de imágenes que pivota en torno a una feminidad benéfica y a la querencia del hogar y su reposo. Dámaso explicó que su idealizada concepción de la mujer provenía de su admiración hacia el Dante del soneto «Tanto gentile e tanto onesta pare», de la *Vita Nuova*²¹. Pero sospecho que no se trató de una influencia puramente literaria, porque no hay influjo estético que no radique en una afinidad electiva más profunda. Por lo que sabemos, la vida de Dámaso estuvo marcada antes que nada por el amor a su madre, más aún teniendo en cuenta que quedó muy pronto huérfano de padre. Luego, esta feminidad providente será compartida por la esposa, Eulalia Galvarriato: ambas son las «alas» que redimirán al poeta de su angustia en *Hijos de la ira*. Es importante añadir que las dos mujeres centrales en la vida de Dámaso, especialmente su madre, eran muy religiosas, lo que explica que la feminidad positiva, en la poesía damasiana, se asocie a la pureza y a la bondad, a los aspectos trascendentes (tan platónicos) de la simbología diurna, sin llegar a transgredir los límites de la ortodoxia moral cristiana (la ortodoxia doctrinal sería cuestión distinta).

Aleixandre, el más íntimo de sus amigos, nos dejó un interesantísimo retrato del poeta adolescente donde subrayaba un rasgo que me parece fundamental y que es absolutamente nocturno: su carácter de «incipiente goloso vital», que se traducirá más adelante en una imaginería de zumos placenteros y en una exaltación metafórica de la embriaguez. En los *Poemas puros...* esto aún no se percibe, pero sí la valoración de las dulzuras sensoriales de los colores cambiantes y sedosos de la tarde y los olores naturales (hierba, manzana...), como vemos por ejemplo en *País*. No en vano la primera pasión poética de Dámaso fue el sensualísimo Rubén Darío. Otra dimensión nocturna esencial en él es su vivencia entrañable de la amistad, pero este aspecto deberá quedar pospuesto hasta más adelante.

Analizadas someramente las diurnidades y las nocturnidades de este libro, veamos ahora cuál es la síntesis que en él se esboza. En los *Poemas puros...* se parte de la exaltación del joven que ha descubierto la poesía y confía en conquistar el amor. Es lo que se decía en el poema prologal que el autor suprimió en 1921, aunque lo rescató más tarde:

*Hoy me miré al espejo, y luego dije:
«¡Alégrateme, Dámaso,
que pronto vendrá la primavera,
y tienes veinte años!»*

A partir del tercer poema, *País*, comenzamos a percibir una dinamización en torno al simbolismo sintético del viajero y el camino, parcialmente estudiado en su día por Miguel J. Flys²². Así, se aparta el tema de la llegada de un viajero a la ciudad «de tan lejos presentida, / donde estará mi

blanca prometida / esperándome siempre a la ventana». Esta ciudad, donde convergen el agua mansa y el aire joven de los pinos, que duerme «en el encanto/de sus jardines y su camposanto», y que suscita «la oración / que ha tanto tiempo que no sé rezar», tiene todo el aspecto de un centro sagrado donde se armonizan los contrarios. Ahora bien, lo que podía parecer un centro que el viajero busca en un futuro, se revela como un centro perdido en el pasado al que el viajero debe regresar. Así lo indica el título del siguiente poema, *Volverás a deshora...*, donde el propio tema del retorno hace patente el paso del tiempo («Volverás a deshora, / por un camino viejo, / a la ciudad antigua donde duermen / tus recuerdos»), y el viajero va a encontrar en su antiguo centro a «otro viajero» que también «volverá a deshora». Se apunta aquí el tema del doble: no exactamente el del doble subconsciente y perverso sino el de las sucesivas identidades del individuo en relación con el tema heraclítico del continuo devenir pese al eterno retorno. Creo que este poema manifiesta, más allá de la huella de Antonio Machado, la huella de *Azorín*, un autor dilecto del joven Alonso, pues la imaginería de *Volverás a deshora...* es exactamente la misma de *Una ciudad y un balcón*: la ciudad antigua, el hombre melancólico y pensativo junto al balcón que se repite a través de los siglos. La diferencia es que Dámaso no sólo desarrolla el *leit motiv* azoriniano del eterno retorno, sino que lo asocia a la melancolía de que lo que retorna no es nunca lo mismo, tema que *Azorín* desarrolla en otro de los capítulos de *Castilla* (1912): «Las nubes». *Llegaré en el crepúsculo* continúa el tema del retorno con la novedad de que quien está en el balcón no es otro viajero, sino el Alma de este viajero, un Alma que, como el caballero del dolorido sentir azoriniano, está «con la mano apoyada en la mejilla». El viajero es ahora, ya claramente, su propio doble oscuro, «como una sombra vieja», aunque el Alma, princesa encantada, le espera «mirando a las estrellas». Los dos poemas siguientes tratan de la muerte. *Cuando murió el poeta* parece presentar una muerte ajena sobre el escenario de ventana abierta común a los dos poemas anteriores. De nuevo la atmósfera resulta puramente azoriniana: el poeta contempla una escena ajena con melancolía delicada y contenida, que se asocia a una vaga promesa de eternidad de la poesía contagiada al viento, a la naturaleza. El interrumpido diálogo del poeta, cortado por la muerte, se suaviza con la imagen de la hermana piadosa que le cierra los ojos. *Eternidad*, en cambio, personaliza el tema de la muerte, que ahora no es la de un poeta ajeno sino la del «yo» que habla: «Hoy, día puro, me asomé a la muerte». Este «yo» no muere, sino que se asoma a la muerte que le anuncian: «sombra pesada» que, con su estela de imágenes negativas de carácter diurno (oscuridad, caída, ruido, caos), al fin «pasa» y se eufemiza («la vida dormitaba»). En medio de la quietud se restablece la armonía entre alma y cielo, «solos,/a flor de tierra,/a flor de aire,/a flor de agua». Es de notar la simetría que emparenta de un lado a *Volverás a deshora...* y *Llegaré en el crepúsculo*, y, de otro, a *Cuando murió el poeta* y *Eternidad*, en cuanto que los dos primeros poemas de estas series presentan una perspectiva externa y los dos segundos están formulados en primera persona. Yendo un poco más allá, podríamos considerar que el poeta se ve en *Volverás a deshora...* como algo ajeno, cambiado por el tiempo. En *Llegaré en el crepúsculo* asocia esa identidad ajena con su lado impuro y desgastado («sombra vieja»), alejado del alma que le aguarda. Luego imagina ver la muerte de un poeta ajeno (*Cuando murió el poeta*), y al fin se reconoce en esa muerte figurada, que le libera del lado sombrío y le permite la identificación de alma y cielo. Los dos poemas que vienen a continuación enlazan con *Llegaré en el crepúsculo*, pues si al final de éste veíamos al alma mirando las estrellas, ahora es el poeta el que las contempla en *Borrachos en las luces en la noche*. Sin embargo, se introduce otro motivo temático: el temor a que la embriaguez del reposo nocturno le impida seguir «la verdadera estela de la vida», una luz errante que volverá a pasar pero cuyo lejano retorno no garantiza que el poeta sepa en el futuro asir «la estela verdadera de la vida». *Noche*, por último, desarrolla el tema de los altos sueños baldíos que caen de las estrellas a la tierra para volverse llorando a las estrellas otra vez. Estos dos breves textos parecen apuntar una íntima dualidad damasiana: la que enfrenta su tendencia nocturna a la quietud extáticamente ensoñadora en un centro benéfico, con el sentido del deber que le empuja a seguir un camino que dé sentido trascendente al conjunto de su

vida. Curiosamente (o lógicamente) los cuatro «Poemillas del viajero» que vienen después desarrollan precisamente este contraste. El primero, titulado *El Descanso*, refiere cómo llega el cansado viajero al hogar reparador. Pero el segundo poema, sin título, muestra cómo, a la vez que él, llega otro viajero, un doble suyo que «igual a él, calzaba las sandalias / para el camino». El viajero le advierte a su doble de los riesgos y soledades del viaje, pero el otro se va y él se queda llorando. Hasta aquí este pequeño drama se cuenta en tercera persona con respecto a un personaje aparentemente distinto del poeta. Los dos siguientes poemas del conjunto vuelven a contar la misma historia en primera persona con el «yo» como protagonista, aunque con una perspectiva nueva. En el poema número III, el poeta viajero ensalza el encanto del camino y comprueba que, paradójicamente, cuanto más anda más desea regresar al hogar y, también, más fuerte escucha la llamada del camino. El cuarto y último poema de esta miniserie (*Respuesta a Lucero*) trata del cansancio infinito del viajero que llega al hogar, pero no queda claro si este agotamiento le impide disfrutar del regreso, o ponerse de nuevo en marcha, o ambas cosas a la vez. Tal vez la más acertada sea esta última posibilidad, de manera que, desgastado, el viajero es incapaz de identificar el hogar con el centro infantil de antaño, y a la vez, aunque joven, no se siente con fuerzas para ponerse en marcha en busca de otro centro. El perro que aguarda al viajero en el hogar, imagen que reaparecerá a partir de aquí en toda la poesía damasiana, simboliza claramente el tiempo que ha pasado sobre el sujeto («mi perro blanco, / sucio de cieno, llagado, llora en el suelo»), y nos trae a la memoria al perro de Ulises. La pérdida de ilusión y fuerza se constata asimismo en la negativización de dos símbolos relacionados con el régimen sintético circular: el árbol y el báculo. En efecto, dice el poeta: «Mi álamo largo, Lucero, se está quedando / sin hojas, seco. Cayado, mira, no tengo». Con este poema se cierran los «Poemas puros», que, como hemos visto, dibujan una pequeña historia en clave simbólica (y en estética simbolista) de una manera imprecisa y etérea pero dilucidable.

Viene luego un *Intermedio democrático* que es distinto: una figuración burlesca de los reyes de los palos de la baraja que se mezclan con la realidad del mundo y del poeta. La estética, como señala A. Debicki, está mucho más próxima al Valle-Inclán de *La pipa de /c/f* (1919). Pero lo que nos interesa es que este intermedio, que rompe abruptamente con el libro anterior, recoge el simbolismo que hemos ido viendo. En efecto, el poeta rechaza al rey de bastos, que identifica con la fuerza bruta y la secreta policía; rechaza también al rey de espadas, que representa la fuerza anticonstitucional de los militares golpistas. En cambio, no rechaza al rey de copas, que se asocia a la poesía y cuyo atributo es el arquetipo simbólico del régimen nocturno místico, y proclama como suyo al rey de oros, cuyo denario es el símbolo del régimen sintético circular. Tras el intermedio entramos en la sección de los «Poemillas de la ciudad», menotrabadados dramáticamente aunque en ellos recurran los mismos elementos que ya vimos²³. El tema simbólico de la imposibilidad de recuperar el centro infantil reaparece, por ejemplo, en el bellísimo poema *Los contadores de estrellas*, a partir del cual se va afianzando el tema del amor en relación con las pulsiones turbias del sexo. Tampoco es una casualidad: el despertar sexual significa la muerte de la infancia. Mujer y ciudad alternan hasta que la primera se impone en la sección «Versos a la novia», donde convergen las pulsiones eróticas del poeta, reprimidas, su afán de amor pleno y su resignación a un amor limpio y casto. En el poema *Ejemplos* percibimos una imaginería que apunta a un movimiento circular pero dirigido más hacia el origen que hacia el futuro: «Todas las cosas vuelven a la causa. / Y la matriz del mundo / indefinidamente se fecunda». La amada se desvanece al final «por detrás de la verja del jardín», bella e inasible. Tras esta búsqueda infructuosa del amor se abre la sección titulada «Varios poemas sin importancia», de carácter más funambulesco. El poeta se ve a sí mismo como a un «clown sentimental», un loco fantasioso incurable, un payaso mudo, un iconoclasta de lunas románticas que sin embargo en el pasado fue «pescador de lunas», dolorido hasta el punto de que su gota de dolor tiñe todo el mar, entregado luego indolentemente a la vida, sin «interés en navegar», para concluir con que

su voz está «callada / de motivos eternos» y sólo quiere hacer piruetas graciosas. Este desconcierto culmina en el pequeño díptico final, que se relaciona no con los «Poemillas de la ciudad» sino con los «Poemas puros». En el primero, *Mañana lenta*, apreciamos la contradicción entre la prisa vital y el miedo al futuro, dentro del simbolismo circular del carro: el poeta en el presente es lento carro sobrecargado de hierba (sueños, proyectos, ambiciones), que un día, sin saber cómo, sin darse cuenta, estará ya seca. El segundo poema, *Viaje*, evidencia complementariamente un íntimo deseo del propio corazón, perro apegado a su lugar de origen, aunque en él no haya nada más que «tierra desnuda / y desolada». El tiempo, que antes se simbolizaba en un elemento externo, el perro, ha sido asumido como elemento propio (el corazón como perro).

En fin, estos *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* trazan la pequeña historia de un joven que se dispone a conquistar con ilusión y esperanza su futuro de hombre y de poeta, pero el desarrollo del libro muestra que el poeta se siente irremisiblemente confuso al comprobar que el presente no corresponde a sus expectativas de niño; confuso al comprobar que siente una y otra vez la compulsión de regresar al origen, es decir, al pasado, donde ha quedado el que estima su mejor «yo», el «yo» de los sueños e ideales, pero un «yo» ya perdido en el tiempo que hace que ese lugar de origen en realidad esté vacío; confuso porque este movimiento, repetido una y otra vez, no le produce sino desilusión y un cansancio paralizante. Y confuso al sentirse al final, en el presente, un tonto sin objetivos, sin verdades eternas, cuya nueva canción en realidad no es sino mutismo, silencio. Lo que en principio parecía apuntar a un régimen sintético de tipo trascendente que partía de la armonía de contrarios, por influencia quizá de una formación católica, queda convertido en un régimen sintético de tipo circular de retorno del pasado, movimiento en el que parece plausible la influencia de Nietzsche, autor predilecto del joven Dámaso según Aleixandre. Pero tampoco este régimen circular, tan emblemáticamente simbolizado en el carro de yerba, fresca y luego seca, llega a su culminación, sino a una especie de marasmo afectivo inciertamente abierto a un futuro y estérilmente apegado al pasado, a un reposo quietista que es nostalgia de hogar. Vicente Gaos supo ver que este primer libro de Dámaso es desesperanzado como pocos²⁴. En clave estética ese pasado idealizado que el poeta no consigue revivir bien puede corresponderse con los modelos poéticos primeros (Machado, Juan Ramón), que el poeta no consigue superar y que tampoco consigue sustituir convincentemente por una voz nueva, a la moda vanguardista, que le resulta atractiva quizá, pero huera, y le hace añorar con ironía la empolvada luna romántica que tantas veces fue a pescar. El fracaso de la búsqueda de absolutos que se percibe en este primer libro podría explicar el prolongado silencio creativo de Dámaso, su primer abandono (si bien relativo) de la poesía²⁵.

III. OSCURA NOTICIA (1944)

No vamos a analizar *Oscura noticia* en el orden que ofrece como libro, dado que se trata de una autoantología dispar, sino que procederemos, puesto que vamos en busca de la formación de una sensibilidad, con un criterio de tipo cronológico. Prescindimos de varias secciones primerizas («Estampas de primavera», 1919-1924; «Tormenta», 1926) y aun de los «Poemas intermedios» (escritos entre *El viento y el verso* y la sección «Oscura noticia»), y aterrizamos en «El viento y el verso», que consta de poemas escritos entre 1923 y 1924 y publicados por primera vez en la juanramoniana revista *Sien* 1925²⁶. Lo que nos interesa aquí es que el viento adquiere valores eminentemente diurnos: es «la forma pura» (en *La victoria nueva*) cuyo opuesto nocturno sería el sueño; es el impulso creador (en *Viento de siesta*) análogo por tanto a la palabra; es el elemento que conoce el secreto de la muerte (en *Morir*); se identifica con Dios (en *Ejemplos*); es un perro sin dueño que acompaña el sueño del hombre, o, lo que vendría a ser lo mismo, el propio destino temporal

abocado a la muerte (en *Viento de noche*); y es, de manera coherente con todo lo anterior, el primero de los «monstruos» del universo damasiano, monstruo incomprensible, impenetrable como la vida:

*Viento, presencia del espacio, oh frío,
geométrico impulso, tú, el más ágil
y puro de los monstruos que nos pueblan
nuestra vida, de formas y portentos.
Oh viento, variable cual la vida,
dulce como el amor, o lacerado
como el odio.*

Si hasta aquí el viento puede ser negativo, pero no lo es enteramente, percibimos un cambio a la altura de los años treinta (antes de 1936), que es cuando Dámaso compone el bellísimo *Sueño de las dos ciervas*, el poema en dos partes que le servirá de marco para la sección «Oscura noticia» (escrita entre 1940 y 1943). De él escribió Dámaso en 1969 lo siguiente:

Sobre las dos partes de este poema influye la idea de la concepción de un mundo como en fuga de sí mismo: el mundo huiría a la busca -imposible- de su causa primera. Esta idea de «huida» total procede de la concepción «explosiva» del Universo, que ha influido profunda y repetidamente en mi poesía²⁷.

Sueño de las dos ciervas describe la vida humana y cósmica como una velocísima huida del tiempo, simbolizado en dos ciervas que corren a la par: una de ellas representa la luz, lo positivo, la vida misma, y la otra la sombra, lo negativo, la consumación de la vida en el tiempo. El hombre es un durmiente, un inconsciente sumido en un sueño espacial (es decir, no temporal: estático) que de pronto despierta, y entiende, y se horroriza:

*¡Oh terso claroscuro del durmiente!
Derribadas las lindes, fluyó el sueño.
Sólo el espacio.*

*Luz y sombra, dos ciervas velocísimas,
huyen hacia la hontana de aguas frescas,
centro de todo.*

*¿Vivir no es más que el roce de su viento?
Fuga del viento, angustia, luz y sombra:
forma de todo.*

[...]

*...El árbol del espacio. Duerme el hombre.
Al fin de cada rama hay una estrella.
Noche: los siglos.*

*Duerme y se agita con terror: comprende.
Ha comprendido, y se le eriza el alma.
¡Gélido sueño!*

*Huye el gran árbol que florece estrellas,
huyen las ciervas de los pies veloces,
huye la fuente.*

¿Por qué nos huyes, Dios, por qué nos huyes?

[...]

*¿Hay un hondón, bocana del espacio,
negra rotura hacia la nada, donde
viertes tu aliento?*²⁸

*Ay, nunca formas llegarán a esencia,
nunca ciervas a fuente fugitiva.
¡Ay, nunca, nunca!*

Con este poema se inaugura la angustia existencial damasiana propiamente dicha: la conciencia de una temporalidad abocada a la muerte que busca la trascendencia, simbolizada en Dios, aunque sin ninguna certeza de lograrla (más bien todo lo contrario). El poemario está dedicado, coherentemente, a Miguel de Unamuno (también a Antonio Machado). Los poemas de esta sección, que da título a la obra, tratan en consecuencia de la vida y la muerte y también del amor, aunque esto del amor no lo vamos a ver ahora. La imaginería es parcial y desgarradamente diurna: el amor (en el soneto homónimo) se convierte en otro monstruo que acecha al poeta, puesto que azuza su ansia de vivir y por tanto su consciencia de la muerte:

*Monstruo fugaz, espanto de mi vida,
rayo sin luz, oh tú, mi primavera,
mi alimaña feroz, mi arcángel fuerte.*

*¿Hacia qué hondón sombrío me convida,
desplegada y astral, tu cabellera?
¡Amor, amor, principio de la muerte!*

La capacidad creadora, que en *Poemas puros* era aval de vida y trascendencia, se convierte en conciencia de los propios límites: las manos del soneto homónimo se metaforizan en «punzón de la palabra, roedoras / del cadáver del viento»: equivalen a la espada separadora del héroe poeta, pero también a las fauces que devoran no sólo el viento (el tiempo, la vida) sino la dulce inconsciencia, y terminan siendo no instrumento de la luz sublime sino del tacto torpe y material: «Manos, tristes de tacto; lindes ciegas/de nuestro melancólico recinto./Oh torpes manos, límites del sueño». El poeta siente con creciente angustia la *Destrucción inminente* que acecha su vida y clama a Dios para que le conceda más tiempo. Siente dramáticamente su soledad física y metafísica (en *Solo*), y todo el universo, tierra y cielo, se convierte en un pozo²⁹, el humano y el divino, como vemos en *Noche*, donde se dirige a Dios:

*Acaso tú, al brocal de tu ancho cielo,
entre mis negras aguas de amargura
miras mi torpe rebullir lejano.*

*Yo interrogo a tu abismo desde el suelo.
Oh doble pozo oscuro. Oh doble hondura.
Tú, pozo sideral; yo, pozo humano.*

Si antes vimos cómo el viento era el tiempo y también llegaba a ser Dios, ahora vemos cómo Dios es pozo: Dios, símbolo de la trascendencia, adquiere valores simbólicos negativos cuando el poeta siente resquebrajarse su fe (su sueño) y naufraga en la angustia existencial. Es un proceso lógico que culminará cuando Dios se convierta en monstruo angustiosamente incomprensible y, desde la duda, angustiosamente contingente. En este contexto de angustia aparece el motivo de la sangre: el *Torrente de la sangre* del poeta, su impulso vital, es ciega bestia que embiste contra sus sienes, que rompe los diques de su pensamiento, es «ángel de ruina»; el *Corazón apresurado* es arma fatal que hiere al poeta con su «batán de mazas voladoras». Tras la segunda parte del *Sueño de las dos ciervas*, que expresa el despertar de la conciencia (el paso del sueño al insomnio), el último poema de «Oscura noticia», titulado *Copla*, expresa cómo el canto, sinónimo de vida, se quiebra.

Oscura noticia es un libro de larga gestación que se remonta a los años veinte, cobra impulso en los treinta y se define y remata a principios de los cuarenta. Su origen está en una crisis espiritual. Rafael Lapesa³⁰ ha dejado constancia de una crisis damasiana de fe a la altura de 1928 ó 1929, las mismas fechas en las que conoció a la que en 1929 se convirtió en su mujer. Si esta crisis vital agudiza sus terrores diurnos, esa agudización tiene como resultado la agudización, también, de sus propensiones nocturnas, fenómeno profundamente lógico porque la psique sana se caracteriza por buscar alternativas para cauterizar la exclusiva esquizomorfa. No en vano una de las fuentes principales de inspiración es aquí el místico San Juan de la Cruz³¹. Me voy a limitar a analizar desde el punto de vista nocturno la sección que da título al libro, de la que ya dije que trata exclusivamente de la vida, la muerte y el amor. Tras la primera parte del *Sueño de las dos ciervas* lo primero que encontramos es el soneto *Ciencia de amor*, que muestra de qué vivísima manera se refugia Dámaso en el amor femenino para hacer frente a sus terrores existenciales:

*No sé. Sólo me llega, en el venero
de tus ojos la lóbrega noticia
de Dios; sólo en tus labios, la caricia
de un mundo en mies, de un celestial granero.*

*¿Eres limpio cristal, o ventisquero
destructor? No, no sé... De esta delicia
yo sólo sé su cósmica avaricia,
el sideral latir con que te quiero.*

*Yo no sé si eres muerte o si eres vida,
si toco rosa en ti, si toco estrella,
si llamo a Dios o a ti cuando te llamo.*

*Junco en el agua o sorda piedra herida,
sólo sé que la tarde es ancha y bella,
sólo sé que soy hombre y que te amo.*

Dámaso ya no es un jovencito inexperto en busca de amada e ilusamente confiado en el poder redentor de la palabra creadora. Dámaso es ya un hombre que conoce el auténtico amor y éste se le revela como la única panacea contra la angustia. Si antes vimos cómo Dios, contagiado de duda y tiempo, tiende a asumir valores negativos en medio de la crisis; en cambio, en compensación, la mujer concreta (encarnación simbólica de la Gran Madre) tiende a suplir ese vacío, tiende a ser divinizada. El proceso de eufemización, que comienza en el plano de la vida, se extiende después a la propia muerte. Lo vemos en *Dura luz de muerte*, donde ésta se identifica con la luz positiva:

*La muerte no tiene pasos
cautelosos, ni guadaña.
La muerte es la luz. ¡Qué honda
la luz del verano, amada!*

Más adelante, en el mismo poema, el poeta clama no ya a la amada sino a la propia tierra madre: «¡Dura tierra, madre tierra, / protégeme con tus ramas / [...] ¡Piedad, aléjame, tierra, / mi destrucción». Al final invoca conjuntamente a la amada y a la tierra, diminutivizando a la amada y convirtiéndose a sí mismo en niño indefenso que quiere dormir en el seno materno:

*[...] Niña,
mi frágil vida, acunadla
como a una hojita pequeña,
como briznilla de nada.*

*¡Que duerma bien! Que no vea
cómo, soturna, prepara
esos funerales ocres
la fosca luz acerada.*

Instalado en su nocturnidad maternal, el poeta se refugia en la suave oscuridad tornasolada, y la luz brillante, propia del régimen diurno, invierte su valoración positiva en negativa. Este movimiento hacia el seno materno se consolida en el bello canto *A los que van a nacer*, a los niños aún no nacidos que viven plácidamente en el útero, donde todo son delicias, donde hasta Dios es un niño. La penúltima estrofa comienza de una manera que recuerda a Miguel Hernández (las *Nanas de la cebolla*), y luego el poema se convierte en una clara manifestación de las delicias nocturnas maternas:

*Seréis torrente en furia
que va a rodar al páramo. Seréis
indagación y grito sin respuesta.
Ay, guardad esa luz estremecida.
Ay, refrenad el agua, volved al centro exacto.
Ay de vosotros.*

*...¡Ay de esos ciegucecitos
de leche no cuajada,
de tierna pulpa vegetal, dormida!*

*¡Ay, copos de manteca,
que hacia el mercado vais -de sus ordeños
modelados por Dios, aún en su música,
con las gotas aún de su rocío-
entre las verdes hojas de los úteros!*

El poeta quiere frenar el tiempo volviendo al reposo original. Esto ya lo veíamos intuido en los *Poemas puros*... Ahora la idea se concreta simbólicamente en dos sentidos: el poeta quisiera regresar al útero materno, de la misma manera que en *Sueño de las dos ciervas* concibe un universo que surgió de un útero divino y que ciegamente quiere volver a él. Hundido en su angustioso ensimismamiento siente luego que lo peor es la soledad, como el machadiano perro sin amo, y clama a Dios: es el poema *Solo*, donde observamos otra inversión: el poeta pide sentir la garra de Dios, que al fin es dolor pero es compañía:

*Oh, sí, yo tengo miedo
a la absoluta soledad.
Miedo a tu soledad. Sienta tu garra,
tu beso de furor. Lo necesito
como un perro el castigo de su amo.
Mira:
soy hombre, y estoy solo.*

Es el lógico proceso de inversión antifrástica de los terrores diurnos, que conduce con naturalidad, dentro del régimen nocturno, a actitudes de sadomasoquismo y necrofilia³².

¿A dónde llega Dámaso en su *Oscura noticia*? El resultado de esta historia de opuestos violentamente enfrentados nos lleva a un régimen circular: el poeta termina asumiendo la muerte en cuanto que significa retornar al útero primero. Así en *Más aún* le dice a Dios:

Si soy ceniza,

*acendra más aún: sea impalpable,
[...]
Oh sí, hiéreme aún más, deshazme, sea
una ausencia, un vacío:
sólo recuerdo,
sólo recuerdo tuyo.
Y duerma en tu recuerdo el sueño largo,
oh, tú, sin nombre.*

Lo mismo se ve en *La muerte*:

*¡Volar a contrarrio hasta las fuentes
más cálidas: su mano y aquel beso!
¡Volar, sentir la irradiación de todo
y el centro riguroso de la vida!*

*...Cuando la enorme fuerza nos arrastra,
cuando la fría máquina sin sangre
hacia otro sol más fuerte nos inmola.*

El penúltimo poema de esta sección, la continuación del *Sueño de las dos ciervas*, vuelve a traer la angustia: nunca se retornará al origen. Creo que aquí se puede percibir algo interesante: a nivel subjetivo, creencial, religioso, Dámaso puede zanjar provisionalmente su angustia con la fe en la trascendencia, puesto que asimila la trascendencia a su más honda compulsión nocturna. Pero a nivel científico, intelectual, de ideas cosmológicas o astrofísicas, su fe se derrumba. El colofón de esta sección manifiesta el punto muerto al que llega su búsqueda: «La copla quedó partida. / No la pude concluir./Y era la copla mi vida». A nivel de imágenes debemos resaltar otras dos cosas: la presencia en *Oscura noticia* de dos símbolos típicos del régimen nocturno sintético: no ya los del camino y el viajero, símbolos del movimiento circular del destino, sino los del ciervo y el árbol, que se repiten con significativa frecuencia y pertenecen al mundo simbólico del mito del progreso. Si antes dijimos, siguiendo a G. Durand, que los regímenes sintéticos construyen mitos con su fase trágica y su fase triunfante, el problema de Dámaso, la falta de un final triunfante o conciliador en *Oscura noticia*, estriba en un desajuste imaginario (síntoma de una gran crisis vital) que se expresa en una deficiente conciliación de las imágenes diurnas y nocturnas, que no llegan a encajar ni en un régimen circular ni en un régimen progresista o trascendente.

IV. *HIJOS DE LA IRA* (1944)

Si *Oscura noticia* se presentaba como fruto de una crisis metafísica, *Hijos de la ira*, aunque nacido a la vez (lo fundamental se escribió entre 1942 y 1943) y publicado el mismo año³³, es mucho más complejo. En él subsiste la manifestación de la crisis metafísica del libro anterior, que ahora se asocia expresamente a una crisis biológica: con cuarenta y cinco años Dámaso siente «los primeros manotazos del súbito orangután pardo de mi vejez» (*Dedicatoria final*), y «esa amargura / del astro que se enfría entre lumbreras / más jóvenes» (*A Pizca*). La crisis metafísica mantiene los mismos símbolos y expresiones del libro anterior: así, por ejemplo, las dos ciervas en huida hacia un origen irrecuperable, hacia una nebulosa inicial (como se ve en *A Pizca* y en *La madre*), aunque la simbología del viaje aterrador se remozca, como vemos en *Mujer con alcuza*, donde surge la imagen del tren vacío que no conduce nadie, donde no va nadie, y que no va a ninguna parte³⁴. Sin embargo, la crisis metafísica adquiere ahora una dimensión claramente ética, moral, de donde se derivó el impacto social del poemario³⁵. En palabras de Dámaso, el origen del libro fue el «asco ante la "estéril injusticia del mundo" y la total desilusión de ser hombre»³⁶. En este estado de conciencia creo que no sólo debieron influir la guerra civil que había vivido el poeta y la II Guerra Mundial que presenciaba

de lejos, sino también la posguerra española: la vivencia de la España dividida desde suelo español, desde lo que podía parecer integración (más por omisión que por comisión) en el régimen franquista y en realidad era más bien exilio interior ³⁷. No parece muy aventurado concebir que es de esta difícil posición de donde emana el profundo malestar moral, la mala conciencia que estalla dramáticamente en este libro de denostación y autodenuesto. Sus poemas van a mostrar que lo horrible no es la muerte sino ante todo la vida de una especie que el poeta ve plenamente representada en sí mismo: una especie miserable, injusta, violenta, corroída por el odio, condenada a la soledad y a la angustia en medio de un mundo incomprensible. Esta ininteligibilidad espantosa es la base de una simbología diurna articulada en torno a los monstruos y también en torno a los muertos vivientes. Es lo que expresa el primer poema. *Insomnio*, cuando afirma que «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)», que el poeta se revuelca en su cama-nicho, y que su alma se pudre lentamente. Las composiciones más violentamente diurnas son las de tema moral, tanto si se refieren a sentimientos y comportamientos genéricamente humanos (*La injusticia* y *Raíces del odio*), como si se refieren total o parcialmente a la intimidad del propio poeta (*En el día de los difuntos*, *Yo, Monstruos* y *De profundis*). En todos ellos dominan los símbolos negativos relacionados con la noche, la caída, la podredumbre, la viscosidad abisal, los lazos o ataduras que aterrorizan y los monstruos devoradores, atributos de un estado de consciencia que rompe con el reposo de la inconsciencia, con las ensoñaciones de niñez y pureza, y que se identifica con un solo estado de lucidez visionaria y horrorizada: el insomnio. El poeta increpa tanto a *La injusticia* como a las *Raíces del odio* en términos apocalípticos, identificándolas con gorgonas y serpientes infernales, es decir, con los prototipos de la feminidad aterradora:

*Sí, sois vosotras, hijas de la ira,
frenéticas raíces
[...]
que hozáis, que hozáis con vuestros secos brazos,
[...]
donde lentas se yerguen,
súbitas se desgarran
las afiladas testas viperinas.
[...]
Lúbricos se entretajan
los enormes meandros,
las pausadas anillas;
y las férreas escamas
abren rastros de sangre y de veneno.
¡Cómo atraviesa el alma vuestra gélida
dyección nauseabunda!
[...]
Mientras salta en el aire, en amarilla
lumbrarada de pus, vuestro maldito
semen...!
[...]
raíces vengadoras,
¡oh lívidas raíces pululantes,
oh malditas raíces
del odio, en mis entrañas,
en la tierra del hombre! (*Raíces del odio*)*

Nunca como ahora, en medio de la abyección moral, salieron de la pluma de Dámaso tantas imágenes infernales. Si analizamos los poemas donde se refiere a sí mismo de manera más directa, vemos cómo en *En el día de los difuntos* el poeta se siente absolutamente alienado, «perdido de mí mismo, / ausente de mí mismo», y, en términos heraclitanos, sucesivo Caronte de sí mismo. La alienación llega

a tal extremo que no se reconoce en ninguna de sus identidades: ni en el niño que fue y por el que aún siente «ternura paternal», ni en el cruel muchacho ebrio, lujurioso, soberbio y triste cuyo recuerdo aún le estremece, ni en su ser actual de «tristísimo pedagogo, más o menos ilustre», «ridículo y enlevitado señor». En tal estado todo resulta monstruoso, incomprensible: los objetos (*Cosa*), las plantas (*Voz del árbol*), los animales (*Insectos*), los seres humanos y el propio «yo» (*Monstruos*). El sentimiento de angustia y soledad se hace insoportable. En el paroxismo de la esquizomorfia, el sujeto se divide en dos identidades: una es angélica e inasequible, «mi ángel de cada instante», y la otra, la evidente ahora, es infernal, «alacrán, necrófago, cadáver», «fétida hidra de 800.000 cabezas» (*Yo*). Tras haber increpado a Caín, el poeta se descubre también asesino de un inocente moscardón y, al fin, monstruo como todos los seres que le rodean tendiéndole siniestros lazos. En *La obsesión* reconocemos el sentimiento de culpa que no cesa (en forma de moscardón) y el poeta llega a suplicar la ataraxia de la locura. En *Dolor*, el que él siente se agiganta (imagen típica de la diurnidad simbólica) hasta una dimensión cósmica, quizá por influencia del cuadro goyesco *La guerra*, que ofrece la figura de un gigante desnudo contra el cielo. Luego, *Los insectos* y *Hombre* presentan el horror de la multiplicidad biológica amenazante y caótica, sea en forma de insectos, que llegan a salir de su carne podrida, sea en forma de pájaros alborotadores. En *De profundis*, el alma del poeta es una infecta ramera.

Ahora bien, aunque *Hijos de la ira* es en conjunto el libro más dramáticamente diurno de Dámaso, esto no significa que no haya en él una reacción nocturna, que no nos extraña porque ya la constatamos en *Oscura noticia*. En efecto, se percibe a veces un afán de reconciliación con la idea de la muerte que consiste en invertir los valores: en valorar positivamente a los muertos, felices en su eterno reposo. Así se ve en *En el día de difuntos*:

*¡Oh! ¡No sois profundidad de horror y sueño,
muertos diáfanos, muertos nítidos,
muertos inmortales,
cristalizadas permanencias
de una gloriosa materia diamantina!*

Si hemos visto cómo a Dámaso le atrae la quietud, el sueño, ahora volvemos a ver claramente cómo lo que le horroriza es el estado insomne de consciencia en medio de una vida que es movimiento imparable sin saber hacia dónde: «Yo me muero, me muero a cada instante», «¡Qué horrible viaje, qué pesadilla sin retorno!»³⁸. Se vuelve a producir entonces el movimiento imaginativo de búsqueda del reposo del seno materno que da lugar a dos bellísimos poemas: *La madre* y *A la Virgen María*. En *La madre* se aprecia nítidamente cómo opera la nocturnidad eufemizante: negando el tiempo, invirtiendo las relaciones entre continente y contenido, efecto y causa, y gulliverizándolo todo. La madre carcomida por la edad y el reuma se convierte, en virtud del ensueño del poeta, en una niña; el poeta también se convierte en niño, aunque a él le cuesta más (quizá por su condición de hombre, es decir, de ser más racional); en el sueño ambos vuelven a la infancia, a las maravillas de un bosque acogedor e íntimo lleno de menudos tesoros que es el bosque de la inocencia. El hijo se convierte en hermano y al fin casi en madre de su madre: «Y yo te seguiré arrullando el sueño oscuro, te seguiré cantando. / Tú oirás la oculta música, la música que rige el universo». El penúltimo poema constituye el contrapeso de todos los terrores diurnos: *A la Virgen María* es una invocación a todas las fuerzas benéficas de la nocturnidad imaginativa. La Virgen es «una gran ternura» que deliciosamente anega en «el agua cada vez más humanamente profunda» al poeta niño contenido en su seno. Las delicias de este estado de inmersión en la naturaleza amorosa de la gran Madre coinciden exactamente con las que señala G. Durand:

Hoy surjo, aliento, protegido en tu clima,

*cercado por tu ambiente,
niño que en noche y orfandad lloraba
en el incendio del horrible barco, y se despierta
en una isla maravillosa del Pacífico,
dentro de un lago azul, rubio de sol,
dentro de una turquesa, de una gota de ámbar
donde todo es prodigio:*

*el aire que flamea como banderas nítidas sus
[capas transparentes,
el sueño invariable de las absortas flores carmesíes,
la pululante pedrería, el crujir, el bullir de los insectos
[como átomos del mundo en su primer hervor,
los grandes frutos misteriosos
que adensan en perfume sin tristeza los zumos más
[secretos de la vida.*

Esta Virgen María se le revela al final como la sublimación de la madre real de carne y hueso («...Déjame ahora que te sienta humana, / madre de carne sólo, / [...] / déjame que contemple, tras tus ojos bellísimos, / los ojos apenados de mi madre terrena»). El lado nocturno aflora igualmente cuando contempla su alma como rania temerosa de las crecidas de la vida o como isla ensimismada en sus placeres, y cuando percibe la belleza del moscardón azul, «un gran transatlántico ;...| lleno de delicias y colores».

Sin embargo, aun siendo la reacción nocturna -"portante (puesto que llega hasta el penúltimo poema del libro), advertimos claramente una cosa: si hemos partido de la noción de que *Hijos de lai ra* es un libro de crisis ante todo moral, la nocturnidad no sirve para zanjarla porque está lejos de constituir una respuesta moral. A Dámaso ya no le basta refugiarse en la quietud del seno materno para eludir la angustia, y en consecuencia hay una reacción de tipo moral contra la nocturnidad. En *Monstruos*, el poeta se da cuenta de que su angustia no es una amenaza contra su vida, sino contra su reposo. Los monstruos, dice:

*No me devoran.
Devoran mi reposo anhelado,
me hacen ser una angustia que se desarrolla a sí
[misma,
me hacen hombre,
monstruo entre monstruos.
[...]
No, ninguno tan horrible
como este Dámaso frenético,
[...]
como esta bestia inmediata
[...]
como esta alimaña que brama hacia ti [...].*

Más adelante reconocerá que durante toda su vida fue isla «ensimismada en sueños como suaves neblinas» a la que Dios se ha revelado con un preciso y amoroso sentido: para hacerle avanzar en un aprendizaje de amor que necesariamente pasa por un descenso a los infiernos, por unas arduas moradas interiores:

*Gracias, gracias. Dios mío,
tú has querido poner sordo terror y reverencia en
[mi alma infantil,
e insomnio agudo donde había sueño.
Y lo has logrado.*

[...]
Pudiste deshacerme en una llamarada.
 [...]
 Pero, no, tú quisiste mostrarme los escalones, las
 [moradas crecientes de tu terrible amor.
Apresura tu obra: ya es muy tarde.
 [...]
 rompe, destruye, acaba esta isla ignorante,
ensimismada
en sus flores, en sus palmeras, en su cielo,
 [...]
 Sí, ámame, abrásame, deshazme.
Y sea yo isla borrada de tu océano.

No basta, desde el punto de vista moral, refugiarse en la inconsciencia, en el ensueño extático. El poeta va alzando entonces una alternativa frente a la crisis que radica en el amor, pero no en el amor pasivo y embriagado, sino en el amor activo, activamente luchador. Esta alternativa aparece muy pronto en el libro, pues en la edición definitiva la encontramos en el segundo poema, cuando el poeta desafía a la *La injusticia*:

Heme aquí:
soy hombre, como un dios,
soy hombre, dulce niebla, centro cálido,
pasajero bullir de un metal misterioso que irradia
 [la ternura.

Podrás herir la carne
y aun retorcer el alma como un lienzo:
no apagarás la brasa del gran amor que fulge
dentro del corazón,
bestia maldita.

En estas afirmaciones se produce algo interesante: el poeta parece intentar superar el dualismo alma/carne con una tercera categoría cálida y nocturna: el corazón amoroso, que se convierte en categoría heroica: el corazón heroico contra las tinieblas. En medio de los horrores que le rodean va descubriendo el amor en lo monstruoso, de manera que el sustantivo monstruo se eufemiza con adjetivos cordiales. Así, el árbol es el «dulce monstruo verde» (*Voz del árbol*) que acaricia al poeta y a quien el poeta besa, la cosa hostil e impenetrable se diminutiviza en «bestezuela». Más allá del terror de lo incomprensible va surgiendo una solidaridad amorosa con todo lo creado. Este amor heroico nos volverá a llevar a la mujer, presencia benéfica que gradualmente se impone en el libro. Primero vemos, en *Preparativos de viaje*, el amor de «las pobres madres, las dulces madres» de los moribundos. Luego es la *Mujer con alcuza* la que revela al poeta el secreto de su fuerza ciega a través de su horrible viaje: el amor, el humilde y tenaz amor que convierte su cotidiana alcuza en atributo de una semidiosa:

Ah, por eso esa mujer avanza (en la mano, como el
[atributo de una semidiosa, su alcuza),
abriendo con amor el aire, abriéndolo con
[delicadeza exquisita,
como si caminara surcando un trigal en granazón,
sí, como si fuera surcando un mar de cruces, o un
[bosque de cruces, o una nebulosa de cruces,
de cercanas cruces,
de cruces lejanas.

Esta humildísima mujer anónima destaca con enorme fuerza en el universo de *Hijos de la ira* no ya por la belleza del poema (ampliamente estudiada) sino por su singularidad. Ella es el único personaje humano que, no estando ligado en el poema al entorno familiar del poeta, no es un monstruo, y la única que en tales condiciones se convierte en protagonista singular de su historia, aunque no tenga nombre, aunque su identidad sea genérica. En ella culmina un símbolo que en Dámaso aparece con frecuencia, pero normalmente no aplicado a sí mismo sino a la humanidad y al universo: el símbolo del árbol, ligado al símbolo de la cruz y perteneciente al régimen sintético orientado al progreso, no al eterno retorno circular. En efecto, esta mujer, cuya fuerza es el amor, es la que parece comenzar a sacar al poeta de su alienación, pues si *En el día de difuntos* decía que no se reconocía ni en sus identidades pasadas ni en la actual, ahora el poema se pone dramáticamente en marcha cuando el poeta afirma: «Oh sí, la conozco. / Esta mujer yo la conozco». Al final del poema ella se identifica con el árbol de la vida, aunque el poeta no lo asevere sino que lo formule como pregunta:

*Ella,
en este crepúsculo que cada vez se ensombrece
[más,
se inclina,
va curvada como un signo de interrogación,
con la espina dorsal arqueada
sobre el suelo.
[...]
¿O es que como esos almendros
que en el verano estuvieron cargados de demasiada
[fruta,
conserva aún en el invierno el tierno vicio,
guarda aún el dulce álabe
de la cargazón y de la compañía,
en sus tristes ramas desnudas, donde ya ni se posan
[los pájaros?*

Mujer con alcuza, poema de la dolorida compasión, de la admirativa piedad³⁹, es de lo más social de Dámaso, y en ello reside, aunque sólo en parte, su éxito: en que encamina una simbología diurna a una de tipo sintético progresista de carácter no trascendente sino inmanente y humano, más próximo por tanto a las cosmovisiones revolucionarias que han conformado la sensibilidad mayoritaria de la segunda mitad del siglo XX.

Pero sigamos con el análisis del nuevo concepto de amor que ofrece *Hijos de la ira*. En *Dedicatoria final (Las alas)* imagina el poeta que ha de rendir cuentas a Dios de lo que fue su vida, y va pasando revista a sus actividades positivas. Primero menciona su amor a Dios a través de la naturaleza, en lo grandioso y «aún con más ternura en lo pequeño», pero esto a Dios no le basta, porque la belleza del mundo y la capacidad de disfrutarla son dones divinos. Luego esgrime el mérito de sus canciones, pero tampoco esto basta, porque la creatividad es otro don divino, y, por mucho que el poeta se sienta instrumento de Dios, la actividad creadora tiene un componente de egoísmo: raro es el artista que no busca trascenderse a través de la creación. Entonces, Cuando el sujeto poético siente que se hunde en la desesperación por falta de pruebas que muestren la bondad de su vida, Dios le manda abrir las alas:

*¿Qué alas?
Oh portento, bajo los hombros se me abrían
dos alas,
fuertes, inmensas, de inmortal blancura.
[...]*

*Eran aquellas alas
lo que ya me bastaba ante el Señor,
lo único grande y bello
que yo había ayudado a crear en el mundo.*

*Y eran
aquellas alas vuestros dos amores,
vuestros amores, mujer, madre.
Oh vosotras, las dos mujeres de mi vida,
seguidme dando siempre vuestro amor,
seguidme sosteniendo,
para que no me caiga,
para que no me hunda en la noche,
para que no me manche,
para que tenga el valor que me falta para seguir
[viviendo,
para que no me detenga voluntariamente en mi
[camino,
para que cuando Dios quiera gane la inmortalidad
[a través de la muerte,
para que Dios me ame,
para que mi gran Dios me reciba en sus brazos,
para que duerma en su recuerdo.*

Para mí, éste es el poema más profundamente moral de Dámaso Alonso, porque en él va más allá de sí mismo para reconocer como única Trascendencia humana no ya la poesía sino el amor, y no el amor que se disfruta pasivamente sino el amor activo, el que uno contribuye a crear sin más finalidad que el amor mismo, «lo único grande y bello» que puede equiparar al hombre con Dios. Éste es quizá el momento más intensamente humanista de Dámaso, aunque sea un humanismo que sigue mostrando el afán diurno de trascendencia (la inmortalidad) y el afán nocturno de reposo beatífico. En fin, la crisis moral se cierra con la afirmación de este amor activo. La crisis metafísica se cierra cuando vemos cómo es el amor el que da sentido a la vida humana: si *Hijos de la ira* se abre en *Insomnio* con una pregunta amarga a Dios cuya simbología remite al régimen sintético circular del ciclo agrario, «¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?», este interrogante queda respondido en el antepenúltimo poema, *De profundis*, con una aseveración y un ruego encendido:

*Pero desde la mina de las maldades, desde el pozo
[de la miseria,
mi corazón se ha levantado hasta mi Dios,
y le ha dicho: Oh Señor, tú que has hecho también
[la podredumbre,
mírame,
[...]
Yo soy el montoncito de estiércol a medio hacer,
[que nadie compra,
[...]
Pero te amo,
pero te amo frenéticamente.
¡Déjame, déjame fermentar en tu amor,
deja que me pudra hasta la entraña,
que se me aniquilen hasta las últimas briznas de
[mi ser,
para que un día sea mantillo de tus huertos!*

Es claro que *Hijos de la ira* no es un libro de poesía social. La crisis metafísica y la crisis moral, de carácter individual, se cierran con alternativas de carácter asimismo individual: la

afirmación de fe en una trascendencia que convierte la vida en camino de perfección, y la afirmación del amor activo, de la caridad en suma, como único sentido de la vida. Ahora bien, es claro asimismo que este amor activo y compasivo va más allá del individualismo para orientarse a una dimensión si no social o colectiva, sí solidaria. Ésta fue la palabra que utilizó Dámaso para referirse a su propia actitud, y me parece la más indicada⁴⁰. Lo mismo que me resulta bastante claro que lo que hay en Dámaso es angustia existencial, pero no existencialismo en el sentido filosófico canónico del término, y que el «compromiso» al que llega con la realidad se parece mucho más a la moral cristiana que a la ética existencialista.

Hijos de la ira es, de los libros damasianos de madurez, el que tiene una estructura menos nítida, o, en otras palabras, el que ofrece más dificultad a la hora de buscar en él una historia dramáticamente articulada, porque la crisis que se presenta en el primer poema, moral y también metafísica, da lugar a un movimiento zigzagueante de actitudes diurnas de terror, nocturnas de antífrasis y sintéticas de búsqueda de armonización de contrarios que no sólo alternan de unas composiciones a otras, sino dentro de muchos poemas. El resultado encaja en lo que Durand denomina estructura dialéctica o contrastante. Tal vez por eso al Dámaso autocrítico no terminara de satisfacerle la hechura de este libro, menos racional que otros suyos. Pero hay algo que nosotros sí debemos valorar: el libro se subtitula *Diario íntimo* y, aunque tal denominación sea una convención literaria, lo cierto es que el propio desorden de los movimientos imaginativos, el caótico hervidero sentimental que tan bien reflejan los poemas, confiere indudable verosimilitud a este libro como diario de una crisis que fue real y que aún hoy, al leerla poetizada, sigue transmitiendo su fuerza, su agónica autenticidad.

V. *HOMBRE Y DIOS* (1955)

Once años después de *Hijos de la ira* apareció *Hombre y Dios*⁴¹. En su origen estuvo un gran miedo a morir ahogado en el mar, y ese miedo se traduce en una exaltación de la vida. El primer poema que Dámaso compuso (aunque no lo situase en primer lugar) fue *Ese muerto*, y en él vemos algo profundamente lógico: el poeta, en medio de la tempestad, se agarra a la vida convirtiendo en valores positivos todas las imágenes diurnas aterradoras:

*Viviría en la náusea, el estertor, el crimen;
en cavernas sin sonda, taponadas de fango,
o en atarjeas fétidas, entre ratas blanduzcas:
furtivos, hosclos dioses.*
[...]
*viviría «la vida»: ese palpo, ese pálpito,
su pulpa siempre virgen, el zumo de su tiempo,
el pulso de las venas, que proclama «adelante»,
su renacer continuo.*

El libro va a tener, en consecuencia, un muy importante componente nocturno aunque no sólo, pues desde el final de *Hijos de la ira* Dámaso se ha instalado en un régimen imaginativo sintético que subyace en esta nueva fase poética.

La primera parte del poemario se abre con tres poemas de carácter nocturno que celebran un mundo delicioso presidido por la miopía del poeta. Reconocemos aquí una inversión del simbolismo ocular del régimen diurno: Dámaso se complace en los deleites que provienen de sus propias limitaciones físicas, concebidas como dones de un Dios benévolo que le protege de la dureza del mundo como si de un niño pequeño se tratara. Así lo vemos en el soneto *Mi tierna miopía*, que se constituye en prólogo del libro:

*Disuélveme, mi tierna miopía,
con tu neblina suave, de este mundo
la dura traza, y lábrame un segundo
mundo de deshilada fantasía,*

*tierno más, y más dulce; y todavía
adénsame la noche en que me hundo,
en vuelo hacia el tercer mundo profundo:
exacta luz y clara poesía.*

*Dios a mí (como a niño que a horcajadas
alza un padre, lo aípa sólo al pecho
antes, porque el gran ímpetu no tema)*

*me veló la estructura de estas nada,
para -a través de lo real, deshecho-
auparme a su verdad, a su poema.*

Este canto nocturno del miope prosigue en *Pequeños placeres* y *La bondad de Dios*.

Hasta aquí hay una nocturnidad asimilada a un régimen sintético donde percibimos dos cosas: el poeta es como un niño, sentimiento muy habitual en Dámaso, y Dios ahora se parece más a una madre que a un padre. Pero en seguida Dámaso reacciona como en *Hijos de la ira*: no es moral refugiarse en el delicioso seno materno, no es viril prescindir de la consciencia y la inteligencia. Por eso vienen a continuación las tres *Palinodias* que se inclinan al régimen diurno. Así lo constatamos en la primera palinodia, titulada *La inteligencia*:

*Bien. Muchas gracias.
Sí. Bien. Gracias.
Pero ahora, oh gran Dios,
¿qué me vas a decir si yo te pido
-atrevimiento humano-
que deshagas tu obra?
No me alejes lo duro
del mundo que has creado:
ojos de águila pido,
ojos-garras, de presa.*

*Yo quiero
los límites estrictos de las cosas,
porque tú las hiciste así, duras, cortadas
[...]
Mi inteligencia insomne
anhela parecérsete:
dame la maravilla,
la dura precisión
del mundo que has creado.*

Este primer movimiento se orienta a lo positivo del régimen diurno: el poeta alza contra su propensión nocturna un ideal heroico basado en la altura luminosa (ojos de águila) y la separación racional, derivada de su estado de consciencia (insomnio). La segunda palinodia, *La sangre*, continúa con el

ideal heroico pero derivándolo hacia las imágenes aterradoras (la sangre), que, como en *Hijos de la ira*, están vinculadas al terror moral, a la injusticia:

*He viajado por la mitad del mundo.
Desde el avión miraba, insaciable, el mar, la tierra.
Sólo veía sangre derramada.
[...]
Yo gritaba aterrado.
[...]
Dame, oh gran Dios, los ojos de tu justicia.
Porque en el mundo reina la injusticia.
[...]
Ojos míos, alerta, alerta:
yo quiero ver qué brazos ahogan la justicia de Dios,
[qué bocas retuercen su verdad.*

La tercera palinodia, *Detrás de lo gris*, evidencia el deseo de redimir la condición del hombre, un incomprensible «monstruo gris, gris profundo». El poeta, que afirma «quiero vivir/dentro del orden general / de tu mundo. / Necesito vivir entre los hombres», afirma también que en un futuro llegará el día «en que lo gris se rompa, / y tus bandos resuenen arcangélicos, / oh gran Dios». Mientras tanto y para empezar esa labor de redención, le pide a Dios «ojos que penetren tras lo gris / la verdad de las almas, / la hermosa desnudez de tu imagen: / el hombre». El sujeto heroico quiere contribuir a la salvación humana, y para ello va a buscar la divinidad del hombre, aquello que le hace imagen y semejanza de Dios más allá de «su careta de cemento» y «sus tumbas de ceniza». La diurnidad se encamina a una síntesis amorosa: descubrir lo positivo en lo negativo, lo trascendente en lo mortal, lo luminoso en lo oscuro. El fruto de este propósito es la sección central del libro, la que le da título y la que Dámaso consideraba esencial. La idea que se expone aquí es la de que «"la relación Dios-Hombre" forma un sistema en el que son necesarios los dos elementos. Considerado desde el punto de vista del Hombre, no cabe duda de que la aniquilación de éste entrañaría la del sistema»⁴². El hombre se convierte así en centro del mundo, idea que Dámaso reconoció deberle a Pico della Mirandola. La síntesis ideológica aúna antropocentrismo y transcendencia. Ahora bien, es muy interesante ver cómo los poemas primeros de esta segunda sección se inclinan hacia el lado nocturno de la imaginación, porque hay una inversión radicalmente nocturna según la cual el contenido, el Hombre, se convierte en continente de Dios, en una especie de útero amoroso donde la idea de Dios anida, si bien en equilibrio precario:

*Hombre es amor. Hombre es un haz, un centro
donde se anuda el mundo [...].*

*Hombre es amor, y Dios habita dentro
de ese pecho y, profundo, en él se acalla;
con esos ojos físga, tras la valla,
su creación, atónitos de encuentro.*

*Amor-Hombre, total rijo sistema
yo (mi Universo). ¡Oh Dios, no me aniquiles
tú, flor inmensa que en mi insomnio creces!*

*Yo soy tu centro para ti, tu tema
de hondo rumiar, tu estancia y tus pensiles.*

Si me deshago, tú desapareces.

La idea se desarrolla y amplía en el *Segundo comentario*, donde el simbolismo nocturno de la intimidad se acentúa: «Sagrario de mi mente, con a idea de Dios, / rodeada de un silencio / que ni aun ángeles turban»; «Tirana mente mía, / mente creada, / único continente capaz de lo increado, / templo de Dios». No hay que engañarse, sin embargo: estos conceptos proceden de la inteligencia del poeta, no son por tanto místicos en el sentido doctrinal de la palabra, y el poema termina volviendo a poner cada cosa en su sitio, a Dios por encima del poeta. El *Tercer comentario*, subtítulo *Recuerdos del colegio, 1909* no es un poema logrado pero sí interesante para historiar la piedad damasiana. Dámaso recuerda su infantil afán de ser un héroe del pobre, viejo Dios, un misionero primero de tipo vengador, triturador de infieles, y luego un amoroso conversor de pecadores. Resulta interesante ver cómo el muchacho Dámaso se concebía «báculo» de Dios, siendo el báculo el símbolo por excelencia del régimen sintético trascendente⁴³. El que recuerda esta relación es el Dámaso mayor, de manera que se puede ver aquí un afán de retornar al origen religioso del sujeto en medio de un libro ya maduro donde la trascendencia es concebida de una manera antropocéntrica en gran medida intelectual o, en otros términos, antropológica. El *Cuarto comentario* exalta los ojos inventores del poeta, creación divina que colabora con Dios prolongando, inventando la luz. Se percibe aquí una simbología angélica, en cuanto que el sujeto es «delegado / de mi Dios, a través de mis ojos», y se percibe de nuevo la inversión cuando se afirma que el poeta no es ya delegado de Dios para con los hombres, sino de los hombres para con Dios, ya que Dios «para ver, humanamente, / su Creación, /necesita mirarla/a través de mis ojos, / a través de los ojos / del Hombre». Así se produce otra inversión: Dios es el maravillado niño que ve el mundo desde el poeta:

*Ah, misterio, mi Dios mirando alborozado
en mis hondas retinas
-en el cine en penumbra de mi globo ocular-,
¡Allí mi Dios, hecho niño de nuevo,
ensimismado, absorto
en la belleza humana
del mundo que él creó!*

Nótese que, si Dios tiende a feminizarse en amorosa madre, el poeta también tiende a feminizarse como continente de Dios. En este contexto resulta muy revelador el siguiente poema, *Y yo, en la creación*. Hasta aquí hemos visto cómo el poeta invierte la relación Dios-Hombre en la de Hombre-Dios. Si en el *Sueño de las dos ciervas* vimos el terror que experimentaba al concebir la formación del universo, la gran explosión inicial que luego dio lugar a una fuga espaciotemporal de todo lo creado en un intento vano de regresar al origen, ahora imagina, dentro de la relación nombre-Dios invertida, el origen del universo en otros términos: Dios se siente solo frente a la Nada, siente «espanto», pero no: la Creación ya estaba en la mente de Dios, todo lo creado es su consuelo, Dámaso es su consuelo. Yendo un poco más allá podemos decir que todo lo creado, y Dámaso también, es no ya peripecia sino trascendencia de Dios. El siguiente poema es absolutamente nocturno, pues nocturna es la embriaguez que celebra y le da título. Luego vienen los *Cuatro sonetos sobre la libertad humana*, divididos en el centro por el *Quinto comentario*. El primero, *Creación delegada*, vuelve a la intimidad nocturna dentro del régimen sintético: el poeta es pequeño agente del Dios enorme, Dios es «padre, madre, sonriente» que se mira en él, el poeta es «Niño de Dios». En este contexto todo tiene sentido: también el dolor, que acrisola la libertad de la conciencia (esto es lo que descubrió el poeta en *Hijos de la ira*: «grito es conciencia de hombre sublevada»). La libertad es don de Dios (como se ve en el soneto *Incontrastable, divina*), y (como se ve en el *Quinto comentario*) va más allá de Dios, aunque

Dios la contenga: «Mi Dios limita con mi voluntad:/porque él me hizo libre». El tercer soneto de la libertad (*Arrepentimiento*) esboza el terror a usarla contra Dios:

¿Qué has hecho tú? ¡Dámaso, bruto, bruto!
[...]
/Alas de libertad! Aire sereno
el orden era en torno. Y yo gritaba:
«¡Libre Dámaso-Dios!»

Dámaso impío:
aire de Dios rasgó mi desenfreno,
que osé la libertad que Dios me daba,
látigo contra Dios alzar, ¡Dios mío!

El cuarto soneto se reconcilia con la libertad, que al poeta le asusta, y plantea la duda de si es potencia que procede de Dios, de la trascendencia, o del impulso vital del hombre, para concluir con una conciliación sintética:

Ay, yo no sé lo que eres, mi albedrío...
¿Alegría de Dios, que a mí refluyes?
¿Aroma del vivir, que me embriagas?

Sólo sé, libertad, que allá en lo umbrío
siento el pulso de Dios; y por mí fluyes,
libre anhelar que en tiempo te propagas.

Todo este conjunto centrado en la libertad nos lleva a pensar que si Dámaso necesita eufemizarla es porque le da miedo: no sólo le asusta la posibilidad de abusar de ella en contra de Dios, la posibilidad de convertirse en soberbio ángel malo, sino que le asusta sentirse separado, aislado, sin lazos que le unan tanto a Dios como al mundo. En fin, el colofón de esta segunda parte, *Soledad en Dios*, vuelve a los tonos de angustia: Dios, por mucho que el poeta lo haya maternizado e interiorizado, sigue siendo el símbolo angular de la trascendencia, que al poeta le atemoriza porque es idea que acaba con la dulce inmanencia de lo vivo, concepto creado desde la carencia, nombre de «la inmensa soledad del hombre» y nombre de la consumación del destino humano:

En soledad de Dios: ni amor, ni amigo,
padre ni madre. Acero soy: él polo.
Clavado en él, sin tiempo ya, sin nombre.

Furia y espanto, en soledad, conmigo,
mi duro Dios, mi fuerte Dios, mi solo
Dios, tú la inmensa soledad del hombre.

Así termina la sección «Hombre y Dios», que podemos resumir como el intento de eufemizar los conceptos de tiempo, vida y libertad abocándolos a la trascendencia, y como el intento de humanizar la trascendencia (Dios) nocturnizándola, interiorizándola, inmanentizándola. Pero en último término vuelve el miedo racional, la conciencia de la separación.

Disuelto el sistema Hombre-Dios, la tercera parte del libro, «Hombre solo», presenta de manera consecuente la escisión entre un Dámaso nocturno y uno diurno. El nocturno es el que en *Ese muerto* se aterra a la vida, aunque sea en sus formas más ínfimas, para eludir la muerte, como ya vimos; y el que en *Gozo del tacto* se deleita en la percepción ciegamente orgiástica de las cosas (estos

dos poemas fueron los primeros que escribió, en medio de la tempestad, en 1954). El poema diurno, y final, es el del espléndido *A un río le llamaban Carlos*, que homologa la vida con el símbolo de las aguas tristes:

*Un río es agua, lágrimas: mas no sé quién las llora.
El río Carlos es una tristeza gris, mas no sé quién la
[llora.
Pero sé que la tristeza es gris y fluye.
Porque sólo fluye en el mundo la tristeza.
Todo lo que fluye es lágrimas.*

Perdido en la angustia de la inmanencia, el poeta vuelve a verlo todo gris, como al principio del libro: gris el río, «lo mismo que un dios», gris él mismo en su tristeza, igual que «este / río al que le llamaban Dámaso, digo, Carlos».

Si vamos a ver el trayecto total de *Hombre y Dios* tenemos que de una experiencia de miedo real a la muerte surge un libro que se alza como exaltación nocturna de la vida: éste suele ser el primer impulso instintivo de Dámaso Alonso. Pero el imperativo moral le saca de esa compulsión: él quiere ser hombre consciente y comprometido con la circunstancia del mundo. Así aterriza en un régimen diurno voluntarista, heroico, con afán de redimirse y redimir a la humanidad. El acto poético de redención consiste en presentar la trascendencia como algo íntimo, arraigado a la condición humana. Sin embargo, al hombre que está detrás del poeta le sigue asustando la trascendencia, de manera que al final recae en la disociación de sus impulsos, intuitivamente nocturnos, racionalmente diurnos. A Dámaso le satisfacía especialmente este libro en lo que a construcción se refiere: no en vano es el de andadura más lógicamente vertebrada, el que de una manera muy coherente se estructura como gozo de vivir, trascendentalización del gozo y caída final en la melancolía existencial. Creo que esta preferencia es sumamente significativa, porque creo que lo primero en Dámaso es su sentimiento de comunión con la realidad; lo segundo, el afán de trascenderse, y lo tercero, y definitivo, su temor racional a la falta de trascendencia y de sentido de la vida.

VI. GOZOS DE LA VISTA (1981)

Gozos de la vista surgió del mismo impulso que *Hombre y Dios* a mediados de los 50, si bien no vio la luz hasta 1981⁴⁴. La génesis conjunta no es casual, pues de hecho estos *Gozos*... constituyen una ampliación de las ideas formuladas en las dos primeras partes de *Hombre y Dios*. No puede sorprendernos, entonces, que aunque las imágenes principales de este nuevo libro, los ojos y la vista, pertenezcan al régimen diurno, lo que haga el poeta sea derivar este simbolismo hacia un régimen sintético fortísimamente impregnado de nocturnidad. Ahora bien, hay un matiz distintivo entre ambos libros, pues éste de ahora se abre con una serie de poemas que pertenecen al régimen de la armonización de contrarios, del acuerdo viviente. El primer poema, *Descubrimiento de la maravilla*, comienza presentando las «bodas de lo vario y lo uno»: del mundo y de la conciencia del poeta. La adaptación al mundo se muestra en la gozosa valoración de los hilos, de los lazos: «Las cosas emanaban unos hilos sutiles», «se juntaban hacia mí, se fundían / en mí (mejor: conmigo). Nunca tapiz más bello / se tejió para bodas de lo vario y lo uno». Si antes, en *Hijos de la ira*, Dámaso se concebía como una angustiosa sucesión de identidades inconexas, ahora ha asumido su multiplicidad desde la unicidad estructurante del presente; y si en el soneto *Cómo era*, (de *Poemas puros*), no acertaba a describir la inefabilidad de la experiencia poética y amorosa, ahora sí tiene palabras:

[...] *Ah, sorprendente:
yo, Dámaso, era único: lo no-Dámaso, vario.*

*Pero yo, ¿cómo era? Una unicidad lúcida
se derramaba en mí. Cuando digo se de-
rramaba, acaso admito... Claro está: un movimiento,
un cambio temporal. Yo vivía, variaba
a cada instante; y siendo sólo un único Dámaso,
-misterio- había infinitos Dámasos en hilera:
tantos como latidos dio un corazón.*

Aparece la idea de un alcázar de negrura que se rompe para dar lugar a una torre de luz que es a la vez «centro de amorfluido». La luminosidad diurna se ha armonizado con un mundo hermosísimo de nocturnos colores, «Dámaso-vidriera», y en este estado finitud e infinitud son compatibles: «Luz, yo vivo./ Un infinito cabe en la luz de un segundo: / no me habléis ya de muerte». Los ojos del poeta, en realidad «oscuros y pequeños», «dos agujeritos negros/y tristes» vistos desde fuera, son, en virtud de su función perceptiva y creadora, «una gran vidriera / de mi tamaño de hombre». El poeta se olvida del resto de su cuerpo («Mis pies, mi vientre o manos / los miro casi externos a mí, no-yo [tal, cosas]»), y los ojos, diurnos, se transforman en uno de los símbolos nocturnos por antonomasia: el Tiuevo cósmico, que lleva a otro símbolo nocturno: la avidez de sustancias, la ebriedad:

*Pero del pecho arriba me sube una dulzura:
es como si mi cuerpo se me rasgara todo,
acristalado; como si mi cabeza, cáscara
ya de luz, ya vitrina, toda se abriera al mundo,
absorbiéndolo, bebiéndolo. Bebiendo luz, las cosas,
las cosas con la luz, y yo con ellas, Dámaso
amalgamado en luz, absorbiendo, bebiendo
el mundo en luz y yo con él. ¡Óvalo ardiente
de mi vista, atalaya, fanal-Dámaso al mundo!*

Este régimen del acuerdo viviente se traduce en una estructura de repeticiones con variaciones que resulta no dramática sino musical. El segundo poema de *Gozos de la vista* es el mismo que el *Cuarto comentario* de *Hombre y Dios*. El tercero del nuevo libro repite la síntesis armónica de contrarios: las «ondas de luz» son a la vez «ciega negrura». *Antes de la gran invención* explica esta paradoja: antes de que surgieran en el mundo los ojos no había ni luz ni oscuridad, puesto que lo luminoso y lo oscuro son categorías unidas a la visión. Los ojos del animal, creados por Dios, son el juguete de un Dios niño. El sentimiento de euforia lleva al poeta a rezar por la conservación de los ojos y los colores en los dos poemas siguientes, que son «Oraciones». La *Oración por la vista humana* comienza con una nocturnísima metaforización de los ojos en «zumos sápidos». El poeta pide la preservación de sus ojos, de los de su mujer («aquellos ojos negros en que te vi más límpido / reflejar tu belleza, y los amé por eso»), de los de su madre y de los del lector. El color, dentro de la red imaginativa nocturna, asume la función de madre («nunca me dejes / huérfano de color») y de paraíso humano. En este punto advertimos el retorno de un motivo típico: el terror a la trascendencia, aunque este terror ahora está asumido, o tal vez postergado, porque no es inminente:

*Del gozo del color -mi cielo- iré a tu cielo
que me eriza (soy hombre), para ver con tus ojos
tus paisajes unánimes. [...]
[...] Y aprenderé de súbito
-cuando esta luz variada se me cuaje en un hielo-
la delicia suprema, la gran monotonía
de la divinidad, toda luz blanca. ¡Llévame!*

El poema termina dentro de la gulliverización y la embriaguez nocturnas: «Déjame: un niño ávido soy. En juego me embriago. / Bebo colores, forma. A borbotones, vida. / Bebo en color la vida». La *Oración por los colores*, aparte de incidir en lo mismo, apunta a una nocturnización de Dios, pues al glosar poéticamente el color azul el poeta homologa su propia tendencia al ensueño extático con el descanso divino tras la creación:

*Azules que te velen, en el mar, en el cielo,
tu inocencia, extendida entre el aire y las aguas,
la siesta de ese sueño con que soñaste el mundo.
Prolonganos el lento azul de tu soñar.*

Más allá de los colores positivos (verde, rojo, azul), el poeta pide también por los colores tristes (ocres, amarillos) de la nebulosa inicial que emanaba «melancolía absorta, / mientras la Creación en espiral rodaba». Esta evocación de los viejos terrores se resuelve, sin embargo, en una nueva aceptación de la tristeza: «en mi raíz más honda me fluye la tristeza, / venero mío, de hombre. ¡Flúyeme, dulce, dulce/tristeza!». El poeta parece haber comprendido que sin sentido de la temporalidad no hay gozo de la inmanencia, ni quizá, en su caso, poesía. Y termina pidiendo toda la variación del color, todos los matices.

Esta primera sección del libro se cierra con una pequeña historia contada en tres fases. *Una excursión* evoca la que en su juventud hizo Dámaso en coche con otros dos amigos, y contrasta la embriaguez de la visión de una naturaleza que ponía «religión, eternidad o gloria / al instante» con el accidente que les sume a todos en la negrura de la inconsciencia. Dámaso y otro amigo salen ilesos, pero el tercero queda ciego. *Venganza de la ciega materia*, resultante de la anécdota anterior, no se titula oración pero en gran medida lo es: es oración por los que perdieron la vista y por los ciegos de nacimiento. Lo que ha impedido que el poeta le ponga este nombre tal vez es su final aterrizado. *Búsqueda de la luz*. *Oración* supone en cambio la aceptación de los designios divinos y una última súplica envuelta en amorosa y compasiva piedad, dentro de una imaginería absolutamente nocturna:

Bendito seas. Dios mío.

*Apiádate, Señor, de los ciegos, y dales
felicidad. No pido la tuya, la del éxtasis
invariable y blanco. Felicidad terrena
te pido. Engáñalos -más que a los otros hombres-,
dales tus vinos suaves, leche y miel de tus granjas,
hasta que puedan verte. Hazlos niños del todo,
que jueguen y que rían. Embriágalos, palpando.*

Antes de terminar el poema se esboza la similitud entre la carencia de los ciegos, sin luz material para ver las cosas, y la del hombre, sin luz para comprender a Dios, pero este motivo no llega hasta el final porque de momento el libro persiste en la síntesis.

Tras esta primera sección viene un *Intermedio* subtítuloado *El valle (Villafranca del Bierzo)*. Es un poema hermoso y muy interesante desde el punto de vista de los símbolos. En él culmina estéticamente la asociación del valle como espacio natural con la infancia⁴⁵ y con el arquetipo simbólico nocturno de la copa, que encubre un misterioso paraíso:

*Los valles miran siempre hacia ternura
inicial, hacia origen, hacia infancia*

*de hombres o mundos. Contempláis un valle
y el corazón se os llena de nostalgia,
¿de qué, Señor?
[...]
La tarde cae. [...]
Y por debajo, sombras transparentes
-quietud de sombra en tiempo- son un agua
densa, con sueño, y llenan la ancha copa
del valle.*

En este contexto aparece un río cuyo lento transcurso se impregna de amor nutricional, idea que convierte a esta composición en complemento positivo de *A un río le llamaban Carlos*, dentro de un libro como es éste de los *Gozos...*, de talante tan armonizador de contrarios:

*[...] El río hacia Toral resbala.
Silencio. [...]
El valle bebe y bebe silencioso.
En eses sesga el río, y pasa y pasa.
Río es amor: es manso amor de valle.
Un valle en sombra es humedad con alma.
Zumos de una ternura me rebosa
dentro del corazón y me lo acalla
igual que a un niño.
[...]
Finos dibujos forma agua que fluye
[...]
¡Hacia un destino verde el amor mana!
Todo en silencio se consuma. Bebe
y bebe el valle. El río pasa y pasa.*

Es difícil no ver aquí que el valle se homologa al corazón lleno de un amor primordial que remonta al origen personal y cósmico. El río es el tiempo, la vida que se alimenta del amor y fluye amorosamente hacia el amor definitivo.

La última parte de los *Gozos...* introduce nuevos tonos. *Visión de los monstruos (scherzo)* es de nuevo una exaltación de la vista, pero lo que lo singulariza es su sentido del humor, su traviesa ironía. El poeta da gracias porque sus ojos no son como los de los insectos, las aves, el pez *anableps tetraphthalmus* o una hipotética y monstruosa babosa extraterrestre. Esta asunción de las propias posibilidades y límites, característica de la acomodación a la realidad que opera el régimen nocturno, culmina cuando el poeta asume pacíficamente su condición de monstruo familiar, homologable al bestiario de la luna que, en el régimen sintético circular, transforma lo teratológico en maravilloso:

*Yo no soy ese monstruo que pude ser;
yo soy otro monstruo, familiar y diario, rodeado de otros monstruos (sillas, tranvías, inocentes
escarabajos, hombres) familiares y diarios también.*

Frente a la babosa, que también podría horrorizarse de haber podido ser «un monstruo que se llamara Dámaso y escribiera poemas», el poeta se afirma en su felicidad de ser «monstruo (de clase superior)» que atentamente se despide «desde Chamartín de la Rosa (un infecto suburbio)» dando cortésmente las gracias por sus ojos. Ésta es una de las raras ocasiones en que aparece un poema irónico en los libros damasianos de madurez. Dámaso, que se refirió expresamente al humor de este poema, estimó sin embargo que no era el humor un componente importante de su lírica⁴⁶, y esto es cierto: sus poemas humorísticos, más o menos divertidos pero pedestres y de circunstancias, aunque escritos con cierta regularidad (como muestran las fechas del corpus -por lo demás exiguo- de *Canciones a pito solo*:

1919-1967), quedan al margen de sus libros. Lo que no quita que el Dámaso histórico tuviera sentido del humor, que lo tenía y mucho, como han testimoniado todos sus amigos.

Tras este inciso volvemos a la seriedad con el díptico *Memoria de la vista*. Los dos poemas agrupados bajo este epígrafe muestran un mismo resultado: la capacidad de ver supera la inmanencia inmediata desde el momento en que se asocia a la memoria visual, que conserva la imagen de las cosas más allá de las cosas mismas. Así lo vemos en *Aquella rosa* («rosa en mi pensamiento, eternamente joven») y más aún en *La hermosura que vi*. En este bello poema percibimos varias cosas interesantes. En primer lugar, las imágenes de la belleza que almacena la memoria se convierten en ángeles del poeta, es decir, en mensajeros divinos:

*Compañías etéreas nos habitan. No estamos
solos. Hay un silencio de acurrucados ángeles
dentro del alma. Allí las mudas multitudes
de la hermosura vista, sólo aguardan mandato
para alzarse. Son nuestras, eternamente nuestras.
Ojos que amor ahondaba. [...]*

Nótese la diferencia entre esta intimidad nocturna poblada de ángeles que son sublimaciones de lo sensorial, y el miedo que llegaba a provocar al poeta la intimidad con Dios. En este nuevo contexto de sensaciones beatíficamente angelizadas vemos cómo el poeta logra reconciliarse con sus sucesivas identidades, las mismas que le torturaban en *Hijos de la ira*:

*Flotáis con las delicias de un ávido inocente,
o entre deseos turbios de aquella adolescencia
feroz, o bien surgís sobre el resol tardío
de este hermoso cansancio.*

Incluso estas imágenes de belleza sirven de consuelo ante la perspectiva del acabamiento:

*Sois míos, bellos seres.
Estáis conmigo, en mí, sois yo. Formas, estelas
de mi vida, hermosura que vi, mi compañía,
mi dulce amor. La ruta lleva hacia un frío oscuro.
¡Conmigo, siempre, cálidos, silencio y luz, mis
[ángeles!]*

El último poema nos muestra algo que podemos considerar a estas alturas como una característica damasiana: la tendencia a terminar los libros dando un giro de ciento ochenta grados con respecto a la tónica general imaginativa que se iba imponiendo. En efecto. *Invisible presencia* nos sorprende en su comienzo con una recaída en los terrores diurnos:

*Y siempre de nuevo hacia las rinconadas del terror;
[hacia los huertos hondos cuando la noche se
adensa.
Siempre hacia esa sensación de presencia misteriosa
[a mi lado; de bulto impalpable en mi orilla.
Terror de mi gozo y de las fuentes de mi gozo;
[cuando canto en la noche mi dicha, mi voz tiembla
de relente o de miedo.*

El poeta, como en *Insomnio*, se encuentra insomne en su lecho jugando con el interruptor de la luz a encender y apagar las maravillas de la vista. Imagina el tiempo (Dios, la trascendencia) acurrucado a sus pies como un perro, como un pozo, es decir, como un abismo. Su conciencia vuelve a presentarle disociado en un Dámaso nocturno y otro diurno:

*Dámaso incógnito, sorbiendo una dulce fluencia
[incógnita, de incógnita ubre,
Dámaso-alimaña, aterrorizada por la presencia
[oscura de una inmensa madre.*

En este contexto (lo mismo que en *Una isla*) invoca a Dios, que ha asumido ya claramente el doble valor de padre y madre: «Te llamo "Dios", oh padre, oh madre, oh benefactor que me nutres», y reconoce, en un movimiento de eufemización, que a Dios le debe todo lo que es, todo lo que ha ido siendo y haciéndose. Es un pasaje tierno dominado por la evocación de los nocturnos dones de Dios, que han hecho posible el surgimiento de un Dámaso sintético y trascendente («Dámaso-arbolito») y de un Dámaso diurno («Dámaso-alimaña»):

*Y crecía, crecía un Dámaso-arbolito, un Dámaso-
[alimaña, nutriéndose, poblándose,
asombrándose, niño al que ya rebosa el blanco
[zumo dulce, entre los labios.*

Resulta muy interesante comprobar que aquí Dámaso se identifica al fin con un árbol arraigado, aunque sea pequeño, pues de hecho desde que al final de los *Poemas puros* (en *Respuesta a Lucero*) declaró que su «álamo largo, [...] se está quedando / sin hojas, seco», y que no tenía cayado, pasando por los hombres como pinos desarraigados que caían al infierno en *Hijos de la ira* (*La injusticia*), creo que no hay lugar donde asuma este símbolo sintético trascendente, y ahora, en cambio, sí. Pero sigamos. En un lenguaje que incorpora los tecnicismos racionales de la ciencia, reconstruye el poeta su desarrollo orgánico hasta detenerse en los dones de la vista. Vuelve a complacerse en estos dones nocturnos («hondo mundo rezumante, rezumando, infinito, colores»), mas de nuevo llega a lo mismo:

*Y yo gozaba de los colores; y una oquedad, ante
[mí,
y mi alma, entre amor y espanto, que se me iba,
[que se me vertía en la oquedad negra, sin
fondo.*

Entonces, reconociendo que todo el gozo de la vista ha sido don de Dios, utilizando una imagen que es la típica del régimen nocturno, la que lleva prototipo del pez («el acuario de las luces»), al poeta le asalta un terror que no es ya sólo el metafísico, sino también el moral: «¿Qué te he dado yo a ti?». La última parte del poema no sólo es bellísima, sino intelectualmente muy interesante para comprender en última instancia lo que Dámaso, más allá de cualquier doctrina religiosa, entiende por Dios:

*Yo te llamo «Dios», y es lo único que supe darte.
Tú me has dado mi ser, y me lo has llenado con mi
[existir; yo a ti, un nombre.
Porque te llamo «Dios»: nombre es lo único
[que supe darte.
Cuando te llamo «Dios» te devuelvo todas
[las sensaciones,
[...]
y mi ser y mi existir, y las tenebrosas galerías de mi
[origen y mi desconocida causa.
Recíbeme en lo único que te puedo dar, en ese
[nombre con que te nombro,
«DIOS».*

*Yo digo «Dios», y quiero decir «te amo»,
quiero decir «Tú, tú que me ardes», quiero decir*

[«tú, tú que me vives, vivísimo, alertísimo»,
 te digo «Dios», como si dijera «deshazme, súmeme»,
 como si dijera «toma este hombre-Dámaso, esta
 [diminuta incógnita-Dámaso,
 oh Dios, oh mi enorme, mi dulce Incógnita».

Dios es para el Dámaso poeta no un ente teológico sino ante todo el símbolo por antonomasia de lo mejor que busca y lo mejor que tiene, de lo que espera y de lo que teme. *Gozos de la vista*, que es en lo fundamental un canto a la armonía de lo viviente, a la reconciliación de contrarios, termina así con una nota postrera de dramatismo, con una última disociación: el Dámaso que, más allá de sus placeres nocturnos se reconoce diurnamente aterrado, convierte el nombre cognoscitivamente vacío de Dios en significativo del amor inmanente que suplica la trascendencia del amor.

VII. DUDA Y AMOR SOBRE EL SER SUPREMO (1985)

Llegamos al fin a *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, que se publicó en 1985 como colofón de la *Antología de nuestro monstruoso mundo*. El testamento poético de Dámaso es un texto estéticamente problemático, pero equiparable en contenido e intención al gran poema juanramoniano *Espacio*. En tres partes, seguidas de tres dudas sobre cada una de ellas y rematadas por un epílogo (*¿Existes, no existes?*), el poeta vuelve a situarse ante el problema de la muerte cuando siente la suya inminente. Lo primero que llama la atención es que ha perdido su antes notabilísima capacidad de simbolización: en efecto, este largo poema resulta pobre en imágenes y tiene el pulso de una prosa prosaica, a menudo excesivamente sincopada y monótonamente repetitiva. El Dámaso poeta quizá no debió permitirse esta concesión, pero gracias a ella podemos asomarnos al corazón del último de los Dámasos poéticos.

La primera parte, *Alma no eterna*, dividida en cuatro epígrafes, presenta a un hombre «tristísimo» que se dirige a un «Señor» cuya existencia desconoce para explicarle que, aunque desea con todas sus fuerzas creer en la inmortalidad, está convencido de que alma y cuerpo nacen y mueren a la vez, lo que no empece su amor a Dios y el hecho de que siga pidiéndole que le conceda su deseo. Hasta aquí la subsección «Pedida al Señor», que plantea lo que será todo el poema: una diurna disociación antitética entre cuerpo y alma, y, más aún, entre deseo-sentimiento y pensamiento-razón. Luego el poeta recuerda *Lo que escribí* (autocita que nos trae a la memoria el procedimiento juanramoniano en *Espacio*), que es básicamente lo mismo, aunque parte de una anécdota en torno a la observación de unos gatos que introduce el lado nocturno, apegado a las cosas pequeñas y cotidianas, del poeta. A continuación viene *Lo que creo verdad*: insiste en lo anterior, aunque reconoce que su angustia es la del vivo, pues los muertos no sienten nada. *Lo creído*. *Lo deseado* sintetiza la antítesis entre convicción nihilista y deseo de un más allá. Esto sirve de nexo para la segunda parte de *Duda y amor...*, «Alma eterna», que es la antítesis de la primera y la más larga, tal vez porque aquí imagina Dámaso por extenso, en un momento optimista de fe, cómo querría él la inmortalidad. Imagina que se funde con Dios y la felicidad del alma libre del cuerpo. Se imagina omnisciente, con una especie de sentidos perceptivos (vista y oído) sublimados (nótese que prescinde de los sentidos más nocturnos -el tacto, el olfato y el gusto-). Ya en este estado, lo primero que busca es reencontrarse con sus padres fallecidos y luego con los amigos que ha ido perdiendo. Una sección aparte le merece su dilectísimo Vicente Aleixandre, que murió al poco de escribir lo anterior. Luego imagina poder reunirse con los grandes escritores clásicos españoles y conocer los enigmas que ni la ciencia le ha podido desvelar. Hasta aquí nos interesa destacar dos cosas: primero, que el poeta tiene una concepción vertical y ascendente de la eternidad, que se sitúa «arriba», en el «cielo»; segundo, que la primera felicidad que concibe es la de reencontrarse con su gente amada (la esposa no se menciona porque aún vivía, lo

mismo que otros amigos). El más allá es, ante todo, una sublimación trascendentalizada del más acá, actitud común a todos los creyentes cristianos (quizá a todas las religiones occidentales). La mención cariñosísima a los amigos nos muestra esa dimensión amical, nocturna, del poeta, que mencionamos al hablar de los *Poemas puros*... y en la que entrarían otras elegías⁴⁷. Luego viene una figuración de omnipotencia, omnisciencia y ubicuidad: el poeta imagina poder conocer al fin el mundo, el Universo y las formas de vida extraterrestre. Afirma que concibe el Universo como algo infinito y termina esta parte rogándole a Dios que exista, única garantía para que su deseo de un alma inmortal sea viable.

La tercera parte, titulada «¿Alma?», se abre con una mención en lenguaje gramatical irónico de los postulados de la segunda, como si el Dámaso profesor comentara en una clase su propio texto. Este comienzo es oportuno para un apartado que discute, filológicamente, no ya la validez del adjetivo «eterna», sino la del sustantivo «alma». En este punto ensalza la maravilla del cuerpo humano, del cerebro que rige el movimiento y del que procede el pensamiento. Mención aparte le merece la memoria y en concreto la memoria ligada a la religión, «constante en la familia,/ en pueblos, en estados, en enormes / partes del mundo», si bien los cerebros, especialmente los contemporáneos, han evolucionado «hacia otros datos». Termina deteniéndose en el cerebro- pensamiento, el evolucionado, el que niega desde la ciencia y la razón la existencia del alma, pero también el cerebro-pensamiento de la gente religiosa. Y concluye con que el dilema entre la existencia de un pensamiento o de un alma no se puede resolver, y si se resuelve «será casi milagro religioso».

Tras esto viene la cuarta sección, «Dudas sobre las tres partes» anteriores que en gran medida son repeticiones, aunque con algunos datos nuevos y un peculiar sentido del humor, que hace que Dámaso termine cada parte metaliterariamente: a veces como en los folletines o los trabajos de investigación que envían al lector a otro apartado, con un «continuará», y a veces apostrofando a las partes del poema. Las dudas sobre la primera parte contienen la reveladora afirmación de que el poeta «nunca creyó» en la omnipotencia de un Ser Supremo, pero establece que si racionalmente no hay pruebas para creer en Dios tampoco las hay definitivas para negarlo: es el agnosticismo, que recarga las pilas de la esperanza. Las dudas a la segunda parte evocan la fantasía antes desarrollada del más allá celestial. Y las dudas a la tercera parte insisten en su irresolución, admiten su insolubilidad y al final el poeta se da ánimos para pensar y creer en Dios, rogándole a Él que exista y le venza. Ya por último el epílogo, *¿Existes? ¿No existes?*, dialoga directamente con Dios, recapitula sus dudas y sus deseos, plantea la posibilidad de un dios puramente material, de una infinitud de la materia, que no le satisface porque aspira a una eternidad espiritual, y el poema termina con los que son sin duda sus mejores versos, especialmente el último, síntesis del aliento amoroso de toda la poesía damasiana:

[...] *Te llamo espíritu*
(*porque en mi vida espíritu es lo sumo*).
Yo ignoro si es que existes; y si espíritu.
Yo, sin saber, te adoro, te deseo.

Esto es máximo amor: mi amor te inunda;
el alma se me irradia en adorarte;
mi vida es tuya sólo (¿ya no dudo?).
Amor, no sé si existes. Tuyo, te amo.

Al final del final Dámaso se refugia, como ya hizo en *Hijos de la ira* y en *Gozos de la vista*, en el amor nocturno que pide, desamparado y total, la trascendencia. Lo diferente es la escisión diurna entre convicción y deseo, pensamiento y sentimiento, escisión que parece traducirse en la ausencia de la palabra «Dios», que en este texto sólo es aludido como «Ser Supremo». Dámaso, que al final de los

Gozos... decía que lo único que le había dado a Dios era el nombre, ahora no usa este cálido -para él- nombre simbólico, sino que se mueve en un lenguaje literal donde sólo tenemos el «Ser Supremo», en terminología racional, filosófica, y el «Amor», en terminología sentimental.

VIII. EPILOGUILLO DE CIRCUNSTANCIAS

Al final de nuestro análisis creo que hemos podido atisbar un poco, gracias a la sistematización de Gilbert Durand, la intimidad imaginativa de un hombre que se llamó Dámaso Alonso, con sus constantes y sus variantes, en una evolución que tiene la coherencia de lo vivo, el palpito de lo vital, de los múltiples Dámasos y del Dámaso uno. Y creo que ahora pueden cobrar mayor significado, si cabe, las palabras con que el poeta definía la poesía en la antología de Gerardo Diego:

La Poesía es un fervor y una claridad. Un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera. Y una claridad por la que el mundo mismo es comprendido de un modo intenso y no usual. Este fervor procede del fondo más oscuro de nuestra existencia. El impulso poético, por su origen y su dirección, no está muy lejano del religioso y del erótico: con ellos se asocia frecuentemente. [...]

El objeto del poema no puede ser la expresión de la realidad inmediata y superficial, sino de la realidad iluminada por la claridad fervorosa de la Poesía: realidad profunda, oculta normalmente en la vida, no intuible, sino por medio de la facultad poética, y no expresable por nuestro pensamiento lógico⁴⁸.

La poesía no le sirvió a Dámaso para resolver su gran enigma sobre la trascendencia, pero sí para manifestarse como hombre y como poeta, para buscarse a sí mismo y para comunicarse con los demás. No otra cosa se le puede pedir a la poesía, a la creación. La poesía damasiana es esencialmente religiosa. Su diálogo con Dios (tan característico de la poesía de posguerra) es un diálogo complejo (metafísico y moral, intelectual y afectivo) entre las pulsiones individuales, las creencias heredadas y las ideas adquiridas. Más allá de la distinción que el propio Dámaso propuso entre poesía arraigada y desarraigada lo vemos luchar siempre por mantener el cordón umbilical que le liga a la entraña amorosa del universo: no es otra cosa la re-ligación, la religiosidad. Más allá de la ortodoxia cristiana (de la que el Dámaso poeta se aleja desde el punto de vista teológico, pero no desde el moral), lo vemos luchar siempre por llenar la palabra «Dios» de un contenido materno y por reorientar su compulsiva tendencia a la involución, al reposo, al extático ensueño, hacia un ideal heroico, viril, de humanismo solidario y trascendente. Admirable y querido Dámaso Alonso: en la noche estrellada en que siguen huyendo sin que se sepa adonde luz y sombra, las dos ciervas veloces, Dámaso con alcuza, Dámaso- vidriera, Dámaso-arbolito.

NOTAS

¹ Este artículo fue originalmente una conferencia pronunciada en la «Fundación Rafael Alberti» (El Puerto de Santa María, Cádiz) en julio de 1998, dentro de los «V Encuentros con la Poesía», en la sección de homenaje a los poetas de la generación del 27 nacidos en 1898.

² Víctor García de la Concha comienza su prólogo («Invención de la luz. La poesía de Dámaso Alonso», pp. I-XXXV) al volumen *Poesía y otros textos literarios*, de Dámaso Alonso (Edición de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1998) evocando lo siguiente: «Cuentan que en los últimos años de su vida, cuando la niebla invadía los desvanes de su portentosa mente, Dámaso Alonso se dirigía tembloroso a los estantes de su biblioteca y, entre los miles de volúmenes de todas las filologías, escogía algún librico que en seguida apretaba contra su corazón: sus poemas. Nada tiene de extraño. En la *Dedicatoria final (Las alas) de Hijos de la ira*, haciendo balance de su obra, declara: «no he hecho más que estas cancioncillas: pobres y pocas son». Y lo repite una y otra vez. En lo sucesivo, utilizaremos esta edición (*PYOTL*) para citar casi todos los textos damasianos.

³ Aparte de otros estudios que citamos individualizadamente, sobre la poesía de D. Alonso destacan los siguientes trabajos: Elsie Alvarado de Ricord: *La obra poética de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1967; Carlos Bousoño: «La poesía de Dámaso Alonso», *Papeles de Son Armadans*, XI, 1958, pp. 256-300; Francisco Javier Díez de Revenga: *Poesía de senectud. Guillén, Diego, Aleixandre y Alonso en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona, Anthropos, 1988; Rafael Ferreres: *Aproximaciones a la poesía de Dámaso Alonso*, Valencia, Bells, 1976; Miguel J. Flys: *Tres poemas de Dámaso Alonso (Comentario estilístico)*, Madrid, Gredos, 1974; Miguel J. Flys: estudio preliminar a su edición de *Hijos de la ira*, Madrid, Castalia, 1986; Víctor García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*, vols. I y II, Madrid, Cátedra, 1992; Elías L. Rivers: «Prólogo» a su edición de *Hijos de la ira*, Barcelona, Labor, 1970; Pilar Palomo: «En la última poesía de Dámaso Alonso» en Aurora Egido: *Poesía del 27*, Zaragoza, Ibercaja, 1990, pp. 45-60; Fanny Rubio: estudio introductorio a su edición de *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992; Philip Silver: «Prólogo» a su *Antología poética de Dámaso Alonso*, Madrid, Alianza Editorial, 1979; Luis Felipe Vivanco: *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957. Aparte de esto, destacan los homenajes colectivos contenidos en *ínsula* (138-139, 1958); *Papeles de Son Armadans* (XXX II-XXXIII, 1958); *Cuadernos Hispanoamericanos* (280-282, 1973); *Books Abroad* (48, 2, 1974), *Anthropos* (106-107, 1990) y *Boletín de la Real Academia Española* (LXXIII, 1993). Concluido este trabajo acaba de salir *Tres poetas, tres amigos (Estudios sobre V. Aleixandre, F. García Lorca y D. Alonso)* (Murcia, CajaMurcia, 1999), en edición al cuidado de F.J. Díez de Revenga y M. de Paco, con varios trabajos sobre Dámaso (de Juan Cano Ballesta, Enric Bou, Miguel Cruz Giráldez, F.J. Díez de Revenga, Francisco Florit Durán y K.M. Sibbald).

⁴ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981 [1963].

⁵ Dámaso Alonso: *Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser Supremo*. Edición del autor. Coordinación de Margarita Smerdou Altolaguirre, Madrid, Cátedra, 1985.

⁶ Dámaso Alonso: «Una generación poética» [1948] en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978³ (2.^a reimpr.) [1952], p. 157, n. 4.

⁷ En el *régimen diurno de la imaginación*, el tiempo se vincula a tres tipos de símbolos: 1) los *símbolos teriomorfos*, vehiculados por imágenes de animales que muestran lo animado inquietante y lo devorador terrorífico; 2) los *nictomorfos*, basados en imágenes formadas a partir de las tinieblas a las que se asocian otras como el agua negra, el viejo ciego, la sombra, la sangre y la feminidad negativa y aterradora (la mujer fatal y devoradora); y 3) los *símbolos catamorfos*, basados en las imágenes relacionadas con la caída en el abismo. Contra estos terrores primordiales se alza un ideal heroico que opone a los rostros del tiempo otros tres tipos de símbolos: 1) los *símbolos de la verticalidad y la ascensión*, que significan la reconquista de un poder perdido a través de la ascensión hacia un más allá del tiempo, de la rapidez del vuelo y de la virilidad monárquica; 2) los *símbolos espectaculares relacionados con la luminosidad*: la luz y el sol, la pureza celeste y la blancura, lo dorado y azulado, el ojo y la visión, el isomorfismo de la luz y la palabra; y 3) los *símbolos diairéticos*, relacionados con la separación violenta o tajante: las armas del héroe, los bautismos y purificaciones, el fuego como luz y purificación, las aguas lústrales y el aire celeste.

El régimen diurno, que se corresponde con algunas cosmovisiones históricas, filosóficas y científicas de carácter raciocinador y separador (el dualismo platónico, gnóstico y maniqueo, el racionalismo cartesiano), se polariza en torno a los dos grandes esquemas diairético y ascensional, y en torno al arquetipo de la luz (opuesta a las tinieblas) y la cima (opuesta al abismo). A los rostros teriomorfos, nictomorfos y catamorfos del tiempo se oponen antitéticamente los dos grandes símbolos del héroe separador: el cetro (elevación trascendente y poder soberano) y la espada (separación violenta que manifiesta precisamente los valores del cetro), con los que se restablece el reino de los pensamientos trascendentes.

Durand homologa las estructuras del régimen diurno con las estructuras esquizomorfas de la representación, aunque partiendo de la base de que este régimen no tiene nada de patológico en sí (no equivale a la

esquizofrenia), puesto que se basa en los grandes gestos naturales que gravitan en torno a los reflejos posturales dominantes y sus condicionamientos normales. Las estructuras esquizomorfas de la imaginación son cuatro: 1) La primera se resume como el *poder de abstracción del medio ambiente* y se traduce en pérdida del contacto con la realidad (autismo) y en la subjetivización total del pensamiento. De este distanciamiento con respecto al mundo procede la visión monárquica, el turrieburnismo, la visión desde arriba; 2) La segunda estructura esquizomorfa es la señal del *hombre que reflexiona al margen del mundo* («Spaltung»): la actitud caracteriológica de separarse y, sobre todo, el comportamiento representativo de separar. La percepción recortada, fragmentada, inconexa, desemboca en la visión de los objetos naturales privados de su funcionalidad mundana, es decir, los objetos adquieren un aspecto de artificialidad que desemboca en ensoñaciones del animal-máquina y del cosmos mecanizado. Esta segunda estructura desemboca en el furor de análisis de la representación y en la materialización de la separación en el «muro» de bronce o hierro que separa al enfermo de todo y a sus representaciones unas de otras; 3) La tercera estructura esquizomorfa es el *geometrismo mórbido*, que se expresa por una primacía de la simetría, del plano, de la lógica más formal tanto en la representación como en el comportamiento. Del valor concedido al espacio y al emplazamiento geométrico deriva la gigantización de los objetos y la desaparición de la noción del tiempo y de las expresiones que significan tiempo en beneficio de un presente espacializado. De ahí deriva también la preferencia por las referencias al mundo de los sólidos y la complacencia en lo rígido e inmutable, en lo racional y abstracto, en las formas de contornos bien definidos y cortantes, así como la esquematización o esqueletización de la visión; 4) La cuarta estructura esquizomorfa es el *pensamiento por antítesis*, que se articula en torno a la oposición entre pensamiento y sentimiento, análisis y penetración intuitiva, base y cima, cerebro e instinto, plan y vida, objeto y acontecimiento, espacio y tiempo.

⁸ Los *símbolos nocturnos místicos* se caracterizan por la eufemización y en última instancia antífrasis (inversión radical) de los símbolos diurnos. Durand distribuye estos símbolos en dos grandes grupos: 1) En primer lugar están los *símbolos de la inversión de los terrores del tiempo*: la caída se eufemiza en descenso más o menos voluptuoso y el abismo se eufemiza en copa. Los valores femeninos aterradores se eufemizan traduciéndolos en la voluntad de descender, poseer y penetrar en lo profundo, en el anhelo de lo calmo, caliente, íntimo y oculto, atributos todos ellos del seno de la Gran Madre acuática y telúrica, de manera que se revaloriza la carne, se rinde romántico culto a la mujer y al genio femenino, y desaparece así la imagen devoradora de la mujer fatal. El masticamiento se eufemiza en deglución y en el consiguiente encajamiento y redoblamiento (es el prototipo del pez), y el gigante solar se invierte en pulgarcito. La amenaza de las tinieblas se eufemiza en el himno a la noche, concebida como revés del día, como lugar del gran reposo. La luz pura es reemplazada por los colores y tintes. El ruido es transformado por el héroe Orfeo en música nocturna. La distinción del habla y las palabras es sustituida por lo inefable musical. Las sustancias inmateriales y bautismales son sustituidas por las materias que se excavan. El vuelo ascensional es reemplazado por la inmersión en el agua y la tierra hembra; 2) Como consecuencia de estas inversiones de los valores diurnos se produce la *valorización de las imágenes de la seguridad cerrada, de la intimidad*, que constituyen el segundo gran grupo de los símbolos nocturnos. La muerte se eufemiza con la valoración de la tumba, el reposo, la morada, la claustración, el centro sagrado. Se valoran especialmente las sustancias íntimas (la leche, el brebaje sagrado, las aguas de la vida, la francachela ritual, la comunión por la embriaguez, el oro alimenticio, las quintaesencias químicas, el precioso excremento, la avaricia y el realismo, el oro nocturno). En fin, se produce el esbozo de un infierno invertido en paraíso donde la noche es indulgente y no es polémica.

Durand pone en relación estas estructuras nocturnas con las estructuras místicas (o gliscomorfas, o xomorfas), definidas por la voluntad de unión y el gusto por la intimidad secreta. Las estructuras místicas se resumen en cuatro: 1) La primera es la de la *reduplicación y perseveración*: el proceso de eufemización se basa en la doble negación: se niega lo negativo, que a su vez era la negación de lo positivo. La ixotimia se caracteriza por la perseverancia en la interpretación y/o en la percepción, o, en otros términos, por la viscosidad temática, por la simetría no en la antítesis sino en la similitud. Esta perseverancia manifiesta una fidelidad tenaz en su quietud primitiva, ginecológica y digestiva. La perseveración, la percepción de la identidad esencial da lugar asimismo a la confusión entre el continente y el contenido, entre el sentido pasivo y el sentido activo de los verbos y de los seres, de manera que se percibe ante todo la imagen gratuita de la acción pura misma (contener, actuar); 2) La segunda estructura mística, corolario de la primera, es la *viscosidad eufemizante en el tema*: el desarrollo del pensamiento no está hecho de distinciones sino de variaciones confusas. La viscosidad también se proyecta en el plano social y afectivo, donde se ve el síndrome hipersocial (afán de unirse amistosamente a los demás). También se ve en el plano cosmovisional, donde se manifiesta como tendencia hacia lo cósmico, lo religioso. En el plano verbal la viscosidad se manifiesta en los verbos (campo semántico de atar, unir, vincular, etc.) y en el predominio de sustantivos y adjetivos en relación con los verbos. En el plano perceptivo-representativo, se ve en la tendencia a la exactitud en el detalle, al asociacionismo, a la estructura aglutinante. La viscosidad eufemizante reconoce siempre un buen lado de las cosas (antífrasis) y se niega a separar, a someter el pensamiento al régimen de la antítesis; 3) La tercera estructura mística radica en el *realismo sensorial y en el realismo de las*

representaciones, en la vivacidad de las imágenes, en la aptitud intuitiva, en el sentimiento de cercanía con respecto a los seres y las cosas. Se trata, en suma, de la vinculación al aspecto coloreado e íntimo de las cosas; 4) La cuarta estructura mística consiste en la *propensión a la miniaturización*, a la gulliverización de las representaciones, a la minucia descriptiva, al detalle que se vuelve representativo del conjunto, a la descripción del hábitat humano y social con preferencia sobre los sentimientos humanos, a la predilección por los temas pequeños, el arte del paisaje, la concentración y el resumen liliputiense.

⁹ Las constelaciones simbólicas de tipo sintético se pueden resumir así: 1) En primer lugar están los *símbolos del movimiento cíclico del destino*: el ciclo lunar, el drama agro-lunar, el bestiario de la luna (que eufemiza lo teratológico convirtiéndolo en maravilloso), la tecnología del ciclo (husos, ruecas, tornos, tejidos, hilos, rueda, yugo, carro) y la mitología del círculo y del viaje circular; 2) Y en segundo lugar están los *símbolos del mito del progreso*, del impulso ascendente del progreso temporal: la cruz y el fuego, y el sentido del árbol.

Las estructuras sintéticas se pueden resumir en cuatro: 1) La primera es la *armonización de contrarios*, el régimen del acuerdo viviente. No se trata de la búsqueda de un reposo en la adaptabilidad misma, sino de una energía móvil en la que adaptación y asimilación conciertan armónicamente. Por esta armonización compara Durand estas estructuras con el pensamiento armónico musical, y también con los sistemas astrobiológicos, la teología que se adapta a la necesidad temporal, los sistemas que establecen las correspondencias entre el micro y el macrocosmos. La dominante psicofisiológica de esta estructura es el gesto erótico; 2) La segunda estructura sintética es la *dialéctica o contrastante*: no tiende a la confusión de los términos, sino a la coherencia que salvaguarda las distinciones, las oposiciones. Los temas, como en la música, no quedan estáticos sino que se desarrollan enfrentándose. Estas estructuras son propiamente dramáticas y constituyen la peripecia teatral y novelesca, donde hay al menos dos personajes: el que representa el anhelo de vida y eternidad, y el destino que obstaculiza la búsqueda del primero, el enfrentamiento entre la esperanza humana y el tiempo mortal. Este drama temporal «se vacía de sus poderes maléficos, porque mediante la conciencia y la representación el hombre vive realmente el dominio del tiempo» (Durand, p. 334): en esto consiste la catarsis. La estructura sintética dialéctica tiende a conservar los contrarios en el seno de la armonía cósmica; 3) La tercera estructura sintética es la *historiadora*, la que apunta a la coherencia en el contraste, a la síntesis de los opuestos, la que se reconoce en el presente de la narración y la que eufemiza el tiempo histórico haciendo de él el gran reconciliador: ya no se trata de olvidar el tiempo (a diferencia de la música o la cosmología), sino de aniquilar la fatalidad de la cronología mediante la hipotiposis. De aquí surgen las filosofías de la historia, auténticas prolongaciones de toda ensoñación cicloide y rítmica. La historia oscila entre un estilo del eterno retorno inmutable y un estilo dedinamización mesiánica; 4) La cuarta estructura sintética es la *revolucionaria*, la del *mesianismo histórico*. A diferencia del uso del presente que caracteriza a la tercera estructura, en esta cuarta se manifiesta la hipotiposis futura: el futuro está presentificado, el porvenir está dominado por la imaginación. Este estilo revolucionario se caracteriza por poner un punto final ideal a la historia. Ejemplos de esta estructura los tenemos en el mesianismo judeo-cristiano, las modernas mitologías de la revolución y la alquimia, que manifiestan la voluntad de acelerar la historia y el tiempo para perfeccionarlos y de hacerse dueño de ellos.

¹⁰ *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, Madrid, Editorial Galatea, 1921.

¹¹ El simbolismo de las ventanas, el ojo y la visión en Dámaso fue percibido primero por Vicente Gaos («Itinerario poético de Dámaso Alonso» en *Temas y problemas de la literatura española*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1959, pp. 321-337) y desarrollado después por Miguel J. Flys (*La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Editorial Gredos, 1968).

¹² Manuel Alvar [cf. «La “noche oscura” de Dámaso Alonso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, pp. 112-135] acierta plenamente al detectar las connotaciones negativas de la palabra «noche» en la poesía de Dámaso, pero no se detiene a analizar las connotaciones positivas.

¹³ «La noche, monstruo negro, tiene abiertas / sus tremebundas fauces, para / devorar la ciudad multitornátil / que aún de un último sol está dorada. / [...] / Y la ciudad no sabe / -¡Ay, la ciudad / extática!- / [...]» (*Crepúsculo*, PYOTL, p. 114).

¹⁴ «Tan púdica, cerrada, silenciosa, / ahora muestra a la calle sus vergüenzas, / su sexo viejo: / lamentables cosas / por las que el alma / -fango y lluvia tenue- / aun día más azul y claro torna» {PYOTL, p. 107}.

¹⁵ Sobre las tempranas experiencias de su amigo, comentaba Vicente Aleixandre («Dámaso Alonso, sobre un paisaje de juventud» en *Los encuentros*, recogido en las *Obras completas* de V. Aleixandre, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 1198-1202): «Tenía dieciocho, diecinueve años, pero no se le podía llamar del todo inédito para la vida. Se había mezclado ya con bastantes cosas, había quedado ya en las madrugadas en algunas arenas. Y se había levantado de ellas, a la luz lívida del amanecer, con un regusto penoso en la lengua y una luz de tristeza temprana en el corazón». También habla Aleixandre del temprano pesimismo de Dámaso, fruto de lecturas y también de experiencias, pero que se alternaba con arrebatos jocundos. Es muy interesante ver aquí anotados rasgos del carácter de Dámaso como pueden ser su condición de «incipiente goloso vital», su capacidad para ir «asumiéndolo todo, en una fraternidad irresistible», su atracción contradictoria por la soledad, su vocabulario

marcado por la palabra «dionisíaco», su «armonía de hombre natural», y su capacidad de humor tierno y de ironía.

¹⁶ «Se avanzaba más y se llegaba entonces a su pasión recóndita: la poesía. [...] Recuerdo la palabra vehemente, su radical apertura y una como visitación de luz en que totalmente se manifestaba. El retraído, el defendido, ¡cómo trascendía más allá de su púdica cobertura, hasta absorberla con cabal unidad, en un irradiante fenómeno de transparencia! Fueron las primeras palabras apasionadas sobre poesía que escuché. Dos muchachos de la misma edad, caminando bajo los pinos variantes, perdida la noción del paisaje fugaz, sintiendo el hontanar perdurable y refiriéndose a él como a un centro absoluto. La poesía era salvadora del tiempo -se dirían-, era una fijación estrellada de luces redentoras. Sí: el supremo éxtasis» (V. Aleixandre, art. cit.).

¹⁷ De estos *Poemas puros...* dijo Dámaso, dentro del poema *Dedicatoria final*. (*Las alas*) de *Hijos de la ira* (1944), que eran cancioncillas «puras (¡es decir, claras, tersas!)». En los comentarios a sus *Poemas escogidos* (Madrid, Gredos, 1969), insistiría también en el «tono cándido, limpio y emocionado» de los *Poemas puros*, y en el prólogo a la *Antología de nuestro monstruoso mundo* (1985, ed. cit., p. 16) añade que «las imágenes son dulcemente transparentes, pero sin precisión vivida, asociadas y traslúcidas».

¹⁸ Cf. Concha Zardoya: «Dámaso Alonso y su *Hijos de la ira*» en *Poesía española contemporánea: estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 411-428.

¹⁹ Vicente Gaos: prólogo a su libro *Dámaso Alonso. Antología: Creación*, Madrid, Escelicer, 1956, pp. 9-19.

²⁰ «Se me quedó en lo hondo / una visión tan clara, / que tengo que entornar los ojos cuando / pretendo recordarla. // A un lado, hay un calvero de solares; / enfrente, están las casas alineadas, / porque esperan que de un momento a otro / la Primavera pasará. / Las sábanas, aún goteantes, penden/de todas las ventanas. / El viento juega con el sol en ellas/y ellas ríen del juego y de la gracia. // Y hay las niñas bonitas / que se peinan al aire libre. // Cantan / los chicos de una escuela la lección. / Las once dan. / Por el arroyo pasa / un viejo cojitranco, / que empuja su carrito de naranjas» (*PYOTL*, p. 104).

²¹ Sobre Dante, *vid.* el comentario de D. Alonso en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981⁵ (7.^a reimpr.) [1950], pp. 41-44. El soneto, en traducción damasiana, es éste: «Tan gentil, tan honesta, en su pasar,/es mi dama cuando ella a alguien saluda,/que toda lengua tiembla y queda muda /y los ojos no la osan contemplar. / Ella se aleja, oyéndose alabar,/benignamente de humildad vestida,/y parece que sea cosa venida / un milagro del cielo acá a mostrar. // Muestra un agrado tal a quien la mira / que al pecho, por los ojos, da un dulzor / que no puede entender quien no lo prueba. // Parece de sus labios que se mueva / un espíritu suave, todo amor, / que al alma va diciéndole: suspira». El comentario del poeta es el siguiente: «Treinta y cinco años hace que este soneto de Dante es un compañero de mi vida. Un ángel bueno para refrenarme en la hora que nos empujaría a la maldad. Si alguna vez he mirado a lo mejor, a él se lo atribuyo. Si no se ha secado en mi alma la ingenuidad, si algo me queda del niño, a él creería que se lo debo». El platonismo que subyace, a través de Dante, en su visión de la mujer como redentora del hombre ha sido analizado por varios críticos. Sirvan de ejemplo los siguientes artículos, todos ellos en *Cuadernos Hispanoamericanos* (280-282, 1973): Daniel Devoto: «Dámaso Alonso entre Escila y Caribdis»; Charlyne Gezze: «La mujer en la poesía de Dámaso Alonso»; Elsie Alvarado de Ricord: «En torno a la obra de Dámaso Alonso».

²² Miguel J. Flys: «El pensamiento y la imagen en la poesía de Dámaso Alonso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, pp. 45-52. Se centra en las imágenes del camino, el viento y el río.

²³ La mayor diferencia estriba en que la ciudad, que antes era etérea, simbólica, intimista y con cierto aire rural o provinciano, ahora es un Madrid mucho más concreto y visto a veces con desenfado humorístico, en una estética más próxima a la de las vanguardias.

²⁴ V. Gaos: «Itinerario poético de Dámaso Alonso», cap. cit., p. 335.

²⁵ Andrew P. Debicki apuntó una idea interesante: la de que el núcleo central de los *Poemas puros...* es «el conflicto entre una visión idealizada de la vida y otra visión ásperamente realista», conflicto que «prefigura el choque entre un concepto religioso y un concepto existencial de la vida», que «es central también en la poesía tardía» (*Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra, 1974 [1970], p. 42).

²⁶ *Oscura noticia*, Madrid, Editorial Hispánica (Adonais, 7), 1944. Para la cronología de la obra damasiana, cf. la *Bibliografía de Dámaso Alonso*, de Fernando Huarte Morón y Juan Antonio Ramírez Ovelar (Madrid, Gredos, 1998).

²⁷ «Comentario» en *Poemas escogidos*, ed. cit., p. 199. La concepción explosiva del Universo es hipótesis que remonta a

Kant (*Historia general de la Naturaleza y teoría de los Cielos*, 1755) y que poco después, de manera independiente, fue formulada como divagación por Pierre Simón Laplace (1749-1827). Ya en el siglo XX formuló científicamente esta teoría Edwing Powell Hubble hacia 1924. En 1927, Georges Henri Lemaître (1894-1966) se constituye en el padre de la teoría del Big-Bang (aunque este nombre sea posterior), según la cual se concibe la posibilidad de reconstruir la formación del Universo a partir de la explosión de un superátomo o huevo cósmico que contiene toda la materia universal. Estas teorías se popularizaron en los años 30, y debe ser Lemaître el que subyace en las inquietudes de Dámaso. Sin embargo, nada de todo esto se menciona en el

artículo de Alfonso Canales donde reproduce una conversación con Dámaso Alonso en torno a esta cuestión («Ipsas aquas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, pp. 136-141).

²⁸ Resulta interesante constatar que este «hondón» damasiano se parece a una peculiar teoría más metafísica que astrofísica. En efecto, en el libro divulgativo *Dios y la ciencia. Hacia el metarrealismo* (Madrid, Debate, 1992), de Jean Guilton, Grichka Bogdanove Igor Bogdanov, este último cuenta lo siguiente: «Un día encontré a uno de estos físicos [de los que han intentado imaginar qué puede haber más allá del Tiempo de Planck, límite de la teoría del Big-Bang]. Afirmaba que, en la juventud, sus trabajos le habían permitido remontarse hasta el Tiempo de Planck y echar un vistazo furtivo al otro lado del muro. A poco que se le incitase a hablar, murmuraba que había advertido una realidad vertiginosa: la estructura misma del espacio se había hundido en un cono gravitacional tan intenso que el tiempo recaía del porvenir al pasado y estallaba, en el fondo del cono, en una miríada de instantes ¡guales a la eternidad. [...] Y se tenía la extraña sensación de que el sabio anciano hablaba de ello como de una especie de alucinación metafísica que le había conmocionado para siempre» (op. cit., pp. 36-37). No se indica aquí quién era aquel físico visionario. Tampoco sé si Dámaso Alonso pudo llegar a conocer una teoría que hubiera aliviado tal vez sus temores metafísicos: la del Big-Crunch, que, a partir del Big-Bang, sostiene que llegará un momento en que el Universo, habiendo alcanzado su máxima expansión, comenzará a contraerse.

²⁹ Sobre el pozo como símbolo de la condición humana en la poesía de Dámaso puede verse el artículo de Patrick H. Dust: «Dos poemas de Dámaso Alonso», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, pp. 189-200.

³⁰ Rafael Lapesa: «Recuerdos de mi amistad con Dámaso Alonso» en Jesús Sánchez Lobato (coord.): *Dámaso Alonso. In memoriam*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 17-28.

³¹ En el «Comentario» a este libro, dentro de los *Poemas escogidos* (ed. cit., p. 199), dice el autor: «El título procede de San Juan de la Cruz, quien repetidas veces habla de la "oscura noticia de Dios". Esta noticia es, además de "oscura", "amorosa", y no "intelectual"».

³² José Gerardo Manrique de Lara observó la necrofilia damasiana a propósito del poema *Preparativos de viaje*, incluido en *Hijos de la ira* (cf. «Dámaso o la devoción por la palabra». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, pp. 53-59).

³³ La primera edición de *Hijos de la ira* es la de Madrid, Revista de Occidente, 1944. La segunda (Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1946) incorporó cinco poemas, con lo que el libro quedó definitivamente en veinticinco. Los poemas añadidos son *La injusticia* (segundo en la versión definitiva), *El último Caín* (séptimo), *En la sombra* (decimocuarto), *La obsesión* (decimoquinto) y *A la Virgen María* (vigésimocuarto).

³⁴ La asociación entre el transcurso de la vida, la angustia y el tren no es totalmente nueva. La vemos ya en la última composición de los *Poemas puros...*, que se titula *Viaje*: «...Cabellera era de trenes / la tarde. Y era una sed / de rutas la mar salada. // Y a mi corazón le dije / -como a un perro-: / «¡Vamos! ¡Hala!»// ...A mi corazón, que estaba / latiendo y llorando, sordo, / sobre la tierra desnuda y desolada» (PYOTL, p. 142).

³⁵ Cf. Emilio Alarcos Llorach: «*Hijos de la ira* en 1944», *Insula*, 138-139, 1958, p. 7; Fanny Rubio: «Dámaso Alonso, poeta de una posguerra», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, pp. 70-84.

³⁶ «Comentario» del autor en *Poemas escogidos*, ed. cit., pp. 193-195.

³⁷ Una anécdota reveladora del carácter de Dámaso y su tendencia a sobrevivir en un régimen dictatorial evitando problemas con la censura es la que refiere Marcel Bataillon («Erasmus, ayer y hoy», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, cp. 323-332), si bien ésta tuvo lugar en 1928, durante la dictadura de Primo de Rivera.

³⁸ Sobre la oposición en la poesía damasiana entre la concepción de la vida como fluencia y el afán de perennidad, que al fin se revelan como conceptos afines, vid. Jorge Ramos Suárez: «El poema *Snake*, de D.H. Lawrence, y la *Elegía a un moscardón azul*, de Dámaso Alonso: una influencia admitida y dos sensibilidades diferentes», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282, 1973, pp. 274-283.

³⁹ La mujer real que inspiró a Dámaso este poema, aquella vieja sirvienta llamada Carmen que abandonó la casa de Alonso para volver a servir a «su señora» de siempre, y que murió abandonada en un asilo, nos trae a la memoria a la espléndida Nina de *Misericordia*. De otro lado, si Dámaso simboliza en una mujer anónima a la doliente y anónima humanidad, esto ya lo hizo antes Azorín en *Pueblo* (1930), cuando identificó a «los que trabajan y sufren» con una mujer enlutada, además de con un niño que iba de su mano y con un minero. Es significativo apuntar que, no siendo Dámaso un crítico de narrativa, algunavez hizo excepciones: entre ellas se cuentan algunos artículos de homenaje a Azorín, de cuya sensibilidad se declaraba en deuda, y una mención a Pérez Galdós en un trabajo de conjunto. Sobre Azorín tiene D. Alonso los siguientes escritos:

«Nuestra deuda con Azorín», *Índice de Artes y Letras*, XII, 120, 1958 (en *OC*, vol. IV); «Dámaso Alonso» (con motivo de la muerte de Azorín), *ABC*, 3 de marzo de 1967; «Reconocimiento a Azorín», en Luis Felipe Vivanco & Dámaso Alonso: *Azorín (Conferencias...)*, Madrid, FUE, 1979, pp. 25-45. Sobre Benito Pérez Galdós: «The Spanish Contribution to the Modern European Novel», *Cuadernos de Historia Mundial (Cahiers d'Histoire Mondiale-Journal of World History)*, VI, 4, 1961, pp. 878-897 (Neuchâtel). Este artículo, traducido al español

(«La novela española y su contribución a la novela realista moderna»), se publicó en *Cuadernos del Idioma*, I, 1, 1965, pp. 17-43 (Buenos Aires, Fundación Pedro de Mendoza).

⁴⁰ «Para otros, el mundo nos es un caos y una angustia, y la poesía una frenética búsqueda de ordenación y de ancla. [...] Pero yo no estaba solo. ¿Cómo, si la mía no era sino una partícula de la doble angustia en que todos participábamos, la permanente y esencial en todo hombre, y la peculiar de esos tristes años de derrumbamiento, de catastrófico apocalipsis? Sí; el fenómeno se ha producido en todas partes, allí donde un hombre se sienta *solidario* del desnorte, de la desolación universal» («Poesía arraigada y poesía desarraigada» en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978 [1952], p. 349) (la cursiva es nuestra).

⁴¹ *Hombre y Dios*, Málaga, Colección «El arroyo de los ángeles», 1955.

⁴² «Comentario» del autor en sus *Poemas escogidos*, ed. cit., pp. 201-204.

⁴³ Da la impresión de que el símbolo del báculo se liga a la infancia del poeta, cuando sus creencias religiosas no habían sido aún afectadas. Así lo vemos en este poema, donde el báculo se sitúa en la niñez, y así lo vemos en *El último Caín (Hijos de la ira)*, donde se evoca una remota humanidad perfecta, cuando «los hombres se alzan, se erguían los bellos báculos de Dios, / los florecidos báculos del viejísimo Dios!» (PYOTL, p. 276).

⁴⁴ La primera edición de *Gozos de la vista* es la de Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1981, donde iba seguido de *Poemas puros. Poemillas de la ciudad y de Otros poemas*.

⁴⁵ Esta asociación se veía ya en *La injusticia (Hijos de la ira)*: «¿De qué sima te yergues, sombra negra? / ¿Qué buscas? / Los otros, / como lagartos verdes, se asoman a los valles / que se hunden entre nieblas en la infancia del mundo» (PYOTL, p. 252).

⁴⁶ «Varias veces he dicho que en mi poesía hay algunos poemas que tienen algo de humor. [...] No. Pocas veces hay único humor en mi poesía» («Vida y obra» en *Antología de nuestro monstruoso mundo*, ed. cit., pp. 48 y 55).

⁴⁷ La primera elegía damasiana es la dedicada a la niña *Lucía* (1918, PYOTL, pp. 39-46). En *Oscura noticia* encontramos *A un poeta muerto* (1935-1940), que no está dedicado a nadie en particular aunque incorpora el dolor por la muerte de Lorca, y *La fuente grande o de las lágrimas (Entre Alfacar y Víznar)*, dedicado a Federico. En *Otros poemas* tenemos *Gabriela Mistral* (1957), *Emilio Prados en Valencia, 1936 (y+ 1962)*, *Última noche de la amistad*-dedicada a Leopoldo Panero, muerto en 1962- y *A E. Gutiérrez Albelo*. Dentro de las *Canciones a pito* solo está *Adiós al poeta Rafael Melero (Muerto de cáncer a los 39 años)* -con un tono humorístico de dudoso gusto-. Por fin, el poema exento *Mi amistad con Vicente Aleixandre* (publicado en *BRAE*, LXV, CCXXXIV, 1985, pp. 65-70, como contribución al homenaje de la RAE a Aleixandre), que, lo mismo que *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, es poema tan flojo estéticamente como entrañablemente amoroso.

⁴⁸ «Poética» en *Poesía española. Antología 1915-1931*, de Gerardo Diego, Madrid, Signo, 1932, pp. 218-219. No es ésta, sin embargo, una definición que Dámaso suscribiera siempre tal cual, pues sus múltiples declaraciones al respecto varían según los años y el estado de ánimo del poeta. Así es notable el contraste entre esto y lo que se lee en la introducción a *Antología de nuestro monstruoso mundo* (ed. cit., pp. 26-28 y 42): «En mi vida, cada vez más, ha habido un sufrimiento que ha ido intensificándose [...] Mi terror vital y mi duda son enormes. [...] La inteligencia humana cuando piensa en la vida y la muerte atiende sólo a la existencia de la vida; considera a la muerte como el principio de la nada. La muerte está tan vacía como también estaba aún vacía la vida, un año antes del nacimiento del ser. Éste es mi pensamiento, y seguramente el de otros muchos. Pero ocurre que hay otra creencia, otro pensar dulce y suave, que considera la existencia de prolongación de una especie de vida, después de la muerte de nuestro cuerpo. Y tiene, entonces, en su corazón y en su pensamiento, la idea de un hacedor y sumo gobernador de todo lo vital. Así en mi poesía viven ambos lados: el duro, terrible y desnudo; y el dulce y altamente gobernado. Hay versos míos, en que, en *Hijos de la ira*, se prescinde de toda eterna altitud sobre lo humano, pero hay muchos poemas en que se acude a eso que puede remediar la triste bajeza de nuestro vivir: Dios. La luz, esa especie de fuego luminoso que extiende nuestra vida es lo que me ha hecho irme dilatando desde niño. [...] Hay dos cosas en el Mundo: una, la que nace, crece, conoce, canta. Y otra, la que da el nacer, el crecer, la conocida, la cantada. La una es Dámaso (o Pedro, Juan, Julián, Luis...). La otra es exactamente el Mundo. [...] Esto ha sido mi poesía».